



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**“QUE BOM TE VER VIVA”: MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DE MULHERES
QUE SOBREVIVERAM À VIOLÊNCIA DA DITADURA**

JÔNATAS XAVIER DE SOUZA

Orientadora: Profa. Dra. Telma Dias Fernandes

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA – PB
JULHO - 2013

**“QUE BOM TE VER VIVA”: MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DE MULHERES
QUE SOBREVIVERAM À VIOLÊNCIA DA DITADURA**

JÔNATAS XAVIER DE SOUZA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História do
Centro de Ciências Humanas e Letras da
Universidade Federal da Paraíba – UFPB,
em cumprimento às exigências para
obtenção do título de Mestre em História,
Área de Concentração em História e Cultura
Histórica.

Orientadora: Profª. Dra. Telma Dias Fernandes

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA – PB
2013

S729q Souza, Jônatas Xavier de.
"Que bom te ver viva": memórias e histórias de mulheres
que sobreviveram à violência da ditadura / Jônatas Xavier de
Souza.- João Pessoa, 2013.
168f. : il.
Orientadora: Telma Dias Fernandes
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHL
1. Murat, Lúcia. 2. História - Brasil. 3. Ditadura. 4. Memória.
5. Mulheres. 6. Cultura histórica.

UFPB/BC

CDU: 981(043)

JÔNATAS XAVIER DE SOUZA

**“QUE BOM TE VER VIVA”: MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DE MULHERES
QUE SOBREVIVERAM À VIOLÊNCIA DA DITADURA**

Dissertação de Mestrado **aprovada** em **19 de julho de 2013**.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Telma Dias Fernandes

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientadora

Profa. Dra. Alômia Abrantes da Silva

Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – Universidade Estadual da Paraíba
Examinadora Externa

Prof. Dr. Elio Chaves Flores

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Examinador Interno

Profa. Dra. Regina Maria Rodrigues Behar

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Profa. Convidada

Profa. Dra. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – Universidade Estadual da Paraíba
Suplente Externa

Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Suplente Interno

Às mulheres que foram torturadas pela ditadura e contaram suas histórias em *Que Bom Te Ver Viva*.

*Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto é meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror;
retiramos algo e com ele construímos um artefato
um poema
uma bandeira.*

Ferreira Gullar

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado com o incentivo e contribuição de muitas pessoas que merecem o meu sincero reconhecimento e devem ser lembradas.

Agradeço a minha orientadora, Telma Dias Fernandes, pela disposição em ajudar-me nesta tarefa, pelo compromisso assumido, indicações bibliográficas, leituras atenciosas e sugestões esclarecedoras que foram decisivas para o encaminhamento e conclusão desta dissertação. Te agradeço Telma por tudo, pela pessoa inspiradora que você representa, pelo seu carinho e dedicação.

A professora Regina Behar, que me acolheu como aluno e me orientou até o período de qualificação. Obrigado Regina pelo estímulo e indicações de leitura, pelo respeito e paciência. Você é uma profissional extremamente competente e comprometida com o seu trabalho, uma mulher respeitável e admirável.

A professora Alômia Abrantes pelas contribuições significativas desde o exame de qualificação. Obrigado, Alômia, pela leitura atenta e pelo carinho, respeito e consideração dispensados durante este trabalho.

Ao professor Elio Chaves Flores, que participou da banca final, sou grato pela leitura acurada e esclarecedora de diversos aspectos deste trabalho. Agradeço também a professora Cláudia Cury e ao professor Ângelo Emílio, leitores atentos do projeto inicial desta dissertação e que, cada um a seu modo, muito contribuíram, através de seus questionamentos e sugestões.

Ao Programa de Pós-Graduação em História/UFPB e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudo que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

Gostaria de agradecer aos colegas de pós-graduação, pelo convívio agradável ao longo das disciplinas. Agradeço especialmente àqueles que estiveram juntos comigo nas viagens para Congressos e nos momentos de descontração em noites de terças-feiras, quando terminava as aulas de Metodologia da Pesquisa Histórica: Bruno César, Iris Mariano, João Aurélio, José Rodrigo, Leandro Maciel, Késsio, Mayara Millena, Rômulo e Sirleide.

A Dayse Maria, minha amiga, que felicidade é compartilhar de tantos momentos da vida com você! Obrigado pelos sorrisos, conselhos e auxílios mútuos. Sabes que tens um lugar guardado em meu coração, pra sempre!

A Lúcia Murat, por sua contribuição cultural e intelectual ao cinema nacional. Sua produção artística foi a inspiração norteadora para a concepção e realização desta dissertação.

Por meio do seu trabalho, encontrei o *Que Bom Te Ver Viva* e passei a compartilhar o gosto pelo estudo das memórias do período ditatorial no Brasil.

Aos meus queridos pais Edman e Marinêz; ao meu irmão Manassés, a minha irmã Cléfira e à tia Ruth. Obrigado pelo conforto e segurança que me proporcionam e por todos os momentos que passei e passarei na companhia de vocês. Pelo apoio às minhas decisões e a dedicação durante todos esses anos. Junto de vocês pude vencer grandes obstáculos ao longo desse caminho. Que bom tê-los vivos!

A meu avô José Marçal Brasil (*in memoriam*).

À minha avó Maria Dalva, mulher sertaneja de grandes histórias.

Ao meu amado por tornar meus dias mais felizes.

Ao criador, por tudo que me fez.

RESUMO

Este trabalho envereda pelo o universo das lembranças e sentimentos de mulheres, presas políticas durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), que sobreviveram lúcidas a experiência traumática da tortura. Tendo como fonte principal o filme *Que Bom Te Ver Viva*, documentário de longa-duração produzido por Lúcia Murat entre 1988-1989. Partimos do pressuposto de que a arte de Lúcia Murat em *Que Bom Te Ver Viva* cumpre, enquanto autoconsciência e memória que é da história humana, a função de elevar particularidades individuais, uma *escrita de si*, ao genericamente humano. Nessa perspectiva, objetivamos apreender o filme como um importante meio de produção, divulgação e recepção de experiências individuais e coletivas do presente e do passado e, desse modo, como material vinculado a dimensões sociais e identitárias que se justificam a partir de sua filiação a uma *cultura histórica* constituída no tempo dos eventos, na conjuntura da produção cinematográfica. Com efeito, analisar as imagens e oralidades de *Que Bom Te Ver Viva* significa, de imediato, dialogar com uma *representação social* que contribui para uma visão histórica e cultural da participação feminina na luta armada contra a ditadura, bem como, com sua representatividade na esfera de questões fundamentais que permeiam os discursos do movimento feminista brasileiro na década de 1980, tais como: a violência contra mulheres, a liberdade sexual feminina, as relações de gênero e poder que envolvem os sexos.

Palavras-chave: Ditadura; Documentário; Memória; Mulheres; Cultura Histórica.

ABSTRACT

This work is appealing for the universe of memories and feelings of women, political prisoners during the military dictatorship in Brazil (1964-1985), who survived the traumatic experience of lucid torture. Having as a main source movie *Que Bom Te Ver Viva*, full-length documentary produced by Lúcia Murat from 1988-1989. We assume that the art of Lucia Murat in *Que Bom Te Ver Viva* meets, while self-consciousness and memory that is human history, the function of raising individual particularities, writing itself, the generically human. In this perspective, grasp the film as an important means of production, dissemination and reception of individual and collective experiences of the past and present, and thereby as a material linked to identity and social dimensions that are justified from their membership of a historical culture formed in the time of the events, the circumstances of film production. Indeed, analyzing the images of orality and *Que Bom Te Ver Viva*, means, immediately talk to a social representation that contributes to a historical and cultural participation of women in the armed struggle against the dictatorship, the discourse of the Brazilian feminist movement in the 1980s, such as: violence against women, women's sexual freedom, gender relations and power involving sexes.

Keywords: Dictatorship, Documentary, Memory; Women; Historical Culture.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AC (Ação Católica)
AI (Ato Institucional)
ALA (Ala Vermelha do partido Comunista)
ALN (Aliança Libertadora Nacional)
AP (Ação Popular)
ARENA (Aliança Renovadora Nacional)
CAMDE (Campanha da Mulher pela Democracia)
CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)
CCC (Comando de Caça aos Comunistas)
CCHLA (Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes)
CENIMAR (Centro de Informações da Marinha)
CIA (Centro de Informações da Aeronáutica),
CIE (Centro de Informações do Exército)
CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil)
CNV (Comissão Nacional da Verdade)
CODI-DOI (Centro de Operações e Defesa Interna e Destacamento de Operações Internas)
CPDOC/FGV/RJ (Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro)
DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna)
DOPS (Departamentos de Ordem Política e Social)
DI-GB (Dissidência – do PCB – Estudantil da Guanabara)
DI-RJ (Dissidência – do PCB – Estudantil do Rio de Janeiro)
ESG (Escola Superior de Guerra)
FBPF (Federação Brasileira pelo Progresso Feminino)
FCB (Fundação do Cinema Brasileiro)
GRES (Grêmio Recreativo Escola de Samba)
MAF (Movimento da Arregimentação Feminina)
MAR (Movimento de Ação Revolucionária)
MDB (Movimento Democrático Brasileiro)
ME (Movimento Estudantil)
MEC (Ministério da Educação e Cultura)
MNR (Movimento Estudantil Libertário)
MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro – data do assassinato do médico e guerrilheiro Ernesto Che Guevara)
ONU (Organização das Nações Unidas)
PCB (Partido Comunista Brasileiro)
PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário)
PCdoB (Partido Comunista do Brasil)
POC (Partido Operário Comunista)
POLOP (Organização Política Marxista – “Política Operária”)
PPGH (Programa de Pós-Graduação em História)
RAN (Residência Armada Nacionalista)

SNI (Serviço Nacional de Informações

UFPB (Universidade Federal da Paraíba)

UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

UNE (União Nacional dos Estudantes)

UNESCO (Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura)

USAID (United States Agency for International Development)

VAR-Palmares (Vanguarda Revolucionária Armada Palmares)

VPR (Vanguarda Popular Revolucionário)

LISTA DE FIGURAS

Fotogramas

Imagem 01: Ravache na cena do sofá em <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	31
Imagem 02: A câmera no <i>close</i>	36
Imagem 03: A câmera no Plano Médio.....	36
Imagem 04: A câmera normal.....	38
Imagem 05: A câmera alta.....	38
Imagem 06: A Casa e o exterior.....	47
Imagem 07: A Crucificação.....	73
Imagem 08: Colombo, Jane e Letinha, na prisão.....	76
Imagem 09: Jane e Letinha.....	76
Imagem 10: O Elefante e o Buda.....	78
Imagem 11: Jane se emociona ao falar dos parentes presos.....	85
Imagem 12: Maria do Carmo e Juarez Brito, o que morreu.....	87
Imagem 13: Centro de atividade infantil Boa Esperança.....	104
Imagem 14: Criméia e o filho recém nascido.....	109
Imagem 15: A Virgem.....	115
Imagem 16: A solidão.....	120
Imagem 17: O homem e o espelho.....	121
Imagem 18: O sexo.....	121

Gráfico

Gráfico 01: Tempo de sequência e tomada em “Que Bom Te Ver Viva”	39
--	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: Filmes de Lúcia Murat.....	9
Tabela 02: Os modos do documentário.....	12
Tabela 03: Relação das mulheres entrevistadas em “Que Bom Te Ver Viva”.....	41
Tabela 04: Organizações de esquerda no Brasil, conforme o sexo dos processados judicialmente (1960-1970).....	51
Tabela 05: Números e taxas (em 100 mil) de homicídio feminino. Brasil (1980-1989).....	107

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	IV
EPÍGRAFE.....	V
AGRADECIMENTOS.....	VI
RESUMO.....	VIII
ABSTRACT.....	IX
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS.....	X
LISTA DE FIGURAS.....	XII
LISTA DE TABELAS.....	XIII
 CAPÍTULO 1 – O CINEMA E A “ESCRITA DE SI” NA ESFERA DA HISTÓRIA.....	 1
1.1. A opção pelo “Que Bom Te Ver Viva”.....	1
1.2. Lúcia Murat e a procura por uma linguagem para dizer a tortura, para dizer a ditadura.....	6
1.3. Documentário e representação social.....	10
1.4. Brasil, anos 1980: o tempo da produção cinematográfica.....	16
1.5. <i>Frames</i> e singularidade da pesquisa.....	23
 CAPÍTULO 2 – POR DENTRO DO “QUE BOM TE VER VIVA”.....	 33
2.1. Descortinando a estrutura fílmica.....	33
2.2. A entrevista na situação de história oral.....	39
2.3. O monólogo e a face performática.....	45
2.4. Brasil, anos 1970: o passado evocado na memória.....	49
2.5. O tema: tortura, a “cultura do terror”.....	58
 CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS E SENTIMENTOS EM “QUE BOM TE VER VIVA”: O SOFRIMENTO, A RESSURREIÇÃO, AS FERIDAS E O MUNDO.....	 63
3.1. A humilhação: os sentimentos diante da tortura.....	67
3.2. A cura, a ressurreição e a astúcia.....	74
3.3. “Mais uma vez pendurada...” O trauma que persiste na memória.....	80
3.4. O mundo e o torturado.....	90
 CAPÍTULO 4 – “TE AMO! AI CARA, COMO EU GOSTO DE TREPAR COM VOCÊ...” GÊNERO, SEXO E PODER EM “QUE BOM TE VER VIVA”.....	 97
4.1. Gênero e história.....	97
4.2. O discurso feminista presente em “Que Bom Te Ver Viva”.....	100
4.3. Violência contra mulheres e violência de gênero.....	106
4.4. Sexo, símbolos e poder.....	114
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 123
 FONTES E REFERÊNCIAS.....	 128
1. Livros.....	128
2. Capítulos de livros, artigos e anais.....	133
3. Monografias, dissertações e teses.....	136
4. Obras literárias.....	137
5. Legislação.....	137
6. <i>Home pages</i> consultadas.....	138
7. Filmografia.....	138
8. Fonte principal.....	139

APÊNDICES.....	142
<i>APÊNDICE – A</i>	
Tabela com os tempos de sequências e tomadas dos depoimentos registrados no filme “Que Bom Te Ver Viva”.....	143
<i>APÊNDICE – B</i>	
Tabela com transcrições das entrevistas registradas no <i>Making of</i> (2009).....	146
<i>APÊNDICE – C</i>	
Fotografias.....	151

CAPÍTULO 1

O CINEMA E A “ESCRITA DE SI” NA ESFERA DA HISTÓRIA

1.1. A opção pelo “Que Bom Te Ver Viva”

O historiador francês Roger Chartier chama a atenção para o fato da história do tempo presente, pelo menos no imaginário do historiador do contemporâneo, despertar um mau sentimento entre a comunidade de historiadores: “a inveja”. “Antes de tudo, inveja de uma pesquisa que não é uma busca desesperada de almas mortas, mas um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daquele que lhes narra as vidas” (CHARTIER, 2006, p. 215). Para Chartier, a proximidade temporal entre o historiador e seu objeto – que, durante muito tempo foi apresentada pela historiografia como um problema – é, na realidade, um fator positivo. Tanto que, para o autor, “o historiador do tempo presente é o único que pode superar a descontinuidade fundamental que costuma existir entre o aparato intelectual, afetivo e psíquico do historiador e o dos homens e mulheres cuja história ele escreve” (CHARTIER, 2006, p. 216).

Em nossa pesquisa, fazer uma história do tempo presente significa voltar o olhar para as memórias e sensibilidades que reverberam em representações cinematográficas contemporâneas, produzidas acerca da experiência de sociabilidade autoritária civil-militar¹ no Brasil (1964-1985), em específico, para o cinema documental, considerando não apenas nosso interesse pessoal em trabalhar com esse gênero cinematográfico, mas também, conforme a historiadora Regina Behar, “pelo fato do filme documentário contribuir para estabelecer, por meio do discurso imagético, dimensões visuais do mundo histórico, independentemente do conhecimento histórico produzido e disseminado pela historiografia” (BEHAR, 2010, p. 186).²

¹ Utilizamos o termo *ditadura civil-militar* no sentido defendido por René Armand Dreifuss (1981) quanto à articulação golpista, de 31 de março de 1964, que culminou na queda do governo constitucional do presidente João Goulart. O historiador uruguaio chama a atenção para a participação de militares e segmentos da sociedade civil no movimento. Ambos, portanto, assumindo um papel igualmente importante no regime autoritário instaurado.

² Ao refletir sobre o filme como fonte para história, lembramos das contribuições historiográficas dos *Annales*, especialmente da coleção coordenada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, *História: Novos Objetos, História: Novas Abordagens e História: Novos Problemas*, no início dos anos 1970. O volume que trata dos novos objetos incluiu o filme, numa ampliação também incorporou o inconsciente, o mito e a festa. O texto de autoria de Marc Ferro, “O filme: uma contra-análise da sociedade?” Inauguraria, naquele momento, um lugar de destaque para o cinema nas preocupações dos historiadores de ofício (BEHAR, 2010, p. 183).

Neste trabalho, pensamos o cinema documentário brasileiro sobre a ditadura como um *lugar de memória*. Conceito que nos remete a Pierre Nora (1993), com seus métodos responsáveis, em regra, pelo resgate de experiências marginais ou historicamente traumáticas, localizadas fora das fronteiras ou na periferia da história dominante.

Tal como a história, o cinema documental brasileiro com ênfase no período ditatorial, via de regra, serve-se das memórias como objeto de estudo, baseando-se em procedimentos específicos; com ênfase na experiência, organiza uma memória que se refere tanto ao passado como aos momentos posteriores. Nele, cinema e história se confluenciam, visto que ambos dialogam com as memórias, arquivando-as, produzindo-as. Na medida em que refletem sobre o passado, colaboram para a constituição de *culturas históricas*. Esta pensada por Jacques Le Goff³ (2012) para caracterizar a atitude dominante de algumas sociedades históricas perante seu passado e sua história, chamando a atenção para o fato de que “a história da história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica, ou melhor, a mentalidade histórica de uma época”⁴ (LE GOFF, 2012, p. 50). Nessa direção, ancoramo-nos em Le Goff, que destaca o estudo da literatura, da arte, das *canções de gesta*, do romance histórico, dos monumentos e da *media* moderna (comunicações de massas, cinema, rádio, televisão) como testemunhas que podem fornecer indícios do gosto de algumas sociedades históricas por seu passado (LE GOFF, 2012, p. 50-51).

Na reflexão de Le Goff, a *cultura histórica* ultrapassa os limites da historiografia, uma vez que a reflexão sobre o passado não é exclusividade do conhecimento histórico. Sendo assim, observa-se que o autor se refere a uma noção ampla para onde convergem vários feixes conceituais, várias referências sobre o passado.⁵

Nesta perspectiva, Robert Rosenstone argumenta que “todas as formas de documentário contém montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham

³ No ensaio *A mentalidade histórica: os homens e o passado*, Le Goff (2012) adota essa expressão *cultura histórica*, que segundo ele, teria sido usada em princípio por Bernard Guenée em 1980: “[...] Sob este termo, Guenée reúne a bagagem profissional do historiador, sua biblioteca de obras históricas, o público e a audiência dos historiadores. Acrescento-lhes a relação que uma sociedade, na sua psicologia coletiva, mantém com o passado. [...] Conheço os riscos desta reflexão: considerar unidade uma realidade complexa e estruturada em classes ou, pelo menos, em categorias sociais distintas por seus interesses e cultura, ou supor um ‘espírito do tempo’ (*Zeitgeist*), isto é, um inconsciente coletivo, o que são abstrações perigosas.” (LE GOFF, 2012, p. 49-50) [grifos do autor]

⁴ Apesar de considerar que a história deve se preocupar com produções que fogem ao cânone do historiador, Le Goff considera os historiadores os principais intérpretes da opinião coletiva. (LE GOFF, 2012, p. 50)

⁵ Fazendo uso do conceito de Jacques Le Goff, Ângela de Castro Gomes (2007) chama a atenção para o fato de que a cultura histórica permite e até exige a diversificação da análise de determinado assunto, abarcando não só a historiografia, mas também outras formas de expressão cultural que têm como referência o passado (GOMES, 2007, p. 46-48).

propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos” (ROSENSTEONE, 2010, p.114). Para Rosenstone, “a despeito da forma assumida, o documentário se insere inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda o seu tema” (ROSENSTEONE, 2010, p. 115).

Com referência no semiólogo do cinema Christian Metz (1977), Regina Behar (2010) afirma que, no tempo presente e ao longo do século XX, as representações cinematográficas contribuíram para a constituição e difusão de culturas históricas, de modo a tornar inevitável o interesse dos historiadores pelas imagens em movimento com todas as implicações advindas da “impressão de realidade”.

Fazendo uma analogia conceitual embasada em Philippe Dubois (2001) a propósito das possibilidades de relação da fotografia com a realidade do mundo nela representado, Behar argumenta sobre as semelhanças existentes (sem esquecer as diferenças) entre o trabalho do documentarista e do historiador. Para a autora,

[...] apesar do documentarista se envolver com elementos do espetáculo e com as dimensões estéticas da linguagem cinematográfica, seu trabalho se encaminha da mesma maneira que um pesquisador de história, na busca dos vestígios e das interpretações correntes a propósito dos eventos ou personagens sobre os quais se debruça. [...] O documentarista se apropria e recorta um corpus, tal como o historiador, e seguindo um projeto, produz seu texto, uma escrita imagética, o filme. Este se constitui em leitura dos eventos a partir de suas fontes documentais: são imagens de arquivo, imagens feitas pelo cineasta, opiniões de especialistas, depoimento de testemunhas, entre outras opções. (BEHAR, 2010, p. 186)

Nesse sentido, Regina Behar indaga que, dentre as opções possíveis, um documentário pode ser produzido como uma tese e, com efeito, caracterizar-se a partir de interpretações dos fatos/eventos ocorridos. A autora lembra que os documentários, sobretudo aqueles que incorporam a memória e sensibilidades dos atores sociais partícipes das histórias narradas, parecem formar, cada vez mais, “um acervo material a ser considerado, na trilha dos documentos orais, como algo da dimensão de uma história audiovisual” (BEHAR, 2010, p. 187). Diríamos que, essencialmente cultural do mundo contemporâneo, lidando com duas categorias centrais e distintas, que são “imagem” e “oralidade”, ambas portadoras de discursos, signos e complexidades específicas.

O documentário que trazemos para a discussão neste trabalho de dissertação é desse naipe. Uma peça que envereda pelo universo das recordações e das experiências

rememoradas. Os personagens do filme são oito mulheres⁶, ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura. Mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra o preço que elas pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência traumática. Os depoimentos são alinhavados pelas falas de uma personagem ficcional anônima, interpretada pela atriz Irene Yolanda Ravache, que funciona como o *alter ego* da diretora e como o inconsciente de cada uma das depoentes. O filme foi produzido por uma mulher, cujo olhar e sensibilidade também foram marcados pelo trauma de quem sofreu com a violência. Seu nome: Lúcia Maria Murat de Vasconcelos; seu filme, *Que Bom Te Ver Viva*; seu tema, a tortura, a guerrilha e a violência dos anos 1968 a 1974, referentes aos chamados “anos de chumbo” da Ditadura. O documentário foi lançado em junho de 1989, quando de sua exibição *hors concours* no XVII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Teve, também, uma versão em DVD, lançada no mercado em 2009 pela Casablanca Filmes⁷, e foi esta versão, convertida em mídia digital, a utilizada na construção da presente dissertação.

É importante lembrarmos que nossa opção pelo *Que Bom Te Ver Viva* foi sendo madurada desde as discussões promovidas no seio da disciplina Metodologia da Pesquisa Histórica, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB), ministrada pela professora Dra. Cláudia Engler Cury e pelo professor Dr. Ângelo Emílio da Silva Pessoa, no período de 2011.1, quando, então, procuramos refazer nosso projeto de pesquisa a partir de operações e práticas que o historiador utiliza para construir seu objeto de estudo. Procedimentos que foram sumarizados por Roger Chartier sobre a operação historiográfica de Michel de Certeau: “recorte e processamento das fontes, mobilização de técnicas de análise específicas, construção de hipótese e procedimentos de verificação” (CHARTIER, 2009, p. 16).

No projeto de pesquisa inicial apresentado ao PPGH-UFPB, quando do processo de seleção no final de 2010, havíamos selecionado como objeto de estudo dois filmes que percebem e trabalham a memória do período ditatorial: *Que Bom Te Ver Viva* (Lúcia Murat, 1989) e *Batismo de Sangue* (Hervé Ratton, 2006). Posteriormente, com o encaminhamento

⁶ Evitamos interrupções áridas com informações sobre as mulheres depoentes no filme. Cremos que vão se colocando por si só no fluxo narrativo. Por vezes, ao longo deste trabalho, me refiro às entrevistadas da mesma forma como são identificadas no documentário: Maria do Carmo (Maria do Carmo Brito), Estrela (Estrela Bohadana), Pupi (Maria Luíza Garcia Rosa), Rosa (Rosalinda Santa Cruz), Criméia (Criméia Almeida), Regina (Regina Toscano), Jane (Jessie Jane).

⁷ *Que Bom Te Ver Viva*, uma produção independente da cineasta Lúcia Murat, foi originalmente lançado em 1989 pela Taiga Filmes em formato de VHS, e distribuído internacionalmente pela ONG feminista *Women Make Movies*. No documento relançado pela Casablanca Filmes, no ano de 2009, em formato de DVD, encontramos na seção dos extras o *Making of*, produzido 20 anos depois, trazendo entrevistas com a diretora Lúcia Murat e com a atriz Irene Ravache.

da pesquisa e a constatação das diferenças intrínsecas aos gêneros fílmicos para serem analisadas, optamos, apenas, por *Que Bom Te Ver Viva*.

Diante do recorte de fontes, elencamos os seguintes objetivos específicos:

(I) Refletir sobre as contribuições teóricas do cinema documentário, destacando seus modos de representação e sua relação com a história.

(II) Caracterizar as dimensões de tempo intrínsecas ao *Que Bom Te Ver Viva*, tendo como foco a contextualização histórica do tema trabalhado e do tempo que envolve a produção do filme;

(III) Identificar os elementos constitutivos da estrutura narrativa do filme *Que Bom Te Ver Viva*, bem como sua relação com a história oral e a memória, identificando seu modo de representação;

(IV) Analisar o discurso enunciado pela voz dialógica das lembranças/memórias registradas em depoimentos orais no filme *Que Bom Te Ver Viva*, e pelo monólogo ficcional que interliga os depoimentos – em uma perspectiva que contemple os estudos que relacionam história, sentimentos, psicanálise, questões de sexo e de gênero.

Nosso propósito (objetivo geral) consiste em refletir sobre a importância do *Que Bom Te Ver Viva*, bem como do filme documentário, como registro da memória individual e coletiva e, desse modo, sua importância como material vinculado a dimensões sociais e identitárias que se justificam a partir de sua filiação a uma cultura histórica constituída no tempo dos eventos, da conjuntura, da produção cinematográfica. Não obstante, podemos pensar nos fatos que levaram a esta realização cinematográfica. A formulação estética, bem como a maneira como o trauma e a humilhação daqueles que sobreviveram à violência da ditadura são representados pela cinematografia contemporânea brasileira, no caso específico, pelo filme *Que Bom Te Ver Viva*.

A opção pelo *Que Bom Te Ver Viva* nos desperta todo um interesse a cerca do processo que envolve e que influencia sua produção da narrativa, ou seja, as experiências de vida quem o produziu. Experiências que, segundo Éclea Bosi (1994), dependem do relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a cada indivíduo (BOSI, 1994, p. 17).

Nessa perspectiva, consideramos de suma importância apresentar um pouco da história de vida de Lúcia Maria Murat de Vasconcelos⁸, cineasta responsável pela produção, roteiro e direção do filme *Que Bom Te Ver Viva*.

1.2. Lúcia Murat e a procura por uma linguagem para dizer a tortura, para dizer a ditadura

Eu era uma gatinha da zona sul do Rio. Debutei. Era bem nascida. [...] Eu nunca me senti tão livre na minha vida quanto em alguns momentos de clandestinidade. Na luta armada a gente perde um pouco da feminilidade: salto alto não combina com assalto.

(Lúcia Murat)

Lúcia Murat nasceu em 1949 na cidade do Rio de Janeiro. “Menina rica da zonal sul, filha de pai médico politizado e mãe esclarecida, entrou para a Faculdade de Economia da UFRJ em 1967, época de grande agitação política no país. Envolveu-se com o movimento estudantil e, no ano seguinte, foi eleita vice-presidente do Diretório Acadêmico. Em 12 de outubro de 1968 acabou presa com centenas de universitários que realizavam em Ibiúna (SP) um congresso da clandestina União Nacional dos Estudantes (UNE). Dez dias depois foi liberada⁹ sem maiores problemas.” (Cf.: CARVALHO, 1998, p. 194)

Com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, todos que estavam “queimados”, ou seja, as lideranças estudantis conhecidas caíram na clandestinidade. Como Lúcia Murat era uma pessoa perseguida por participar do movimento estudantil, ela relata que tornou-se uma pessoa marcada: “a parti daí, caí na clandestinidade, abandonei a vida legal e, em certo sentido, a vida cultural” (MURAT in NAGIB, 2002, p. 323), “participei da resistência armada e fui ligada a uma organização guerrilheira” (MURAT In: *Making of* – 00’01’).

Lúcia Murat era ligada a um pequeno grupo estudantil DI-GB, que mais tarde se autodenominou MR-8. Ela atendia pelo codinome de *Margô*, entre outras tarefas, fazia

⁸ O nome de Lúcia Murat estar registrado sob o n. 1115 na relação de pessoas que denunciaram tortura, contidos no *Relatório Brasil Nunca Mais* (1985).

⁹ Há uma contradição entre o depoimento de Lúcia Murat registrado no *Making of* (2009) do filme *Que Bom Te Ver Viva* e o texto acerca da história de vida da cineasta escrito por Luiz Maklouf Carvalho no livro *Mulheres que foram à luta armada*. Neste, Carvalho afirma que Lúcia Murat foi liberada após quatro dias da prisão em Ibiúna, mas a própria cineasta nos relata no *Making of* que foi liberada depois de dez dias, afirmação que adotamos neste trabalho.

panfletagem em fábricas com apoio armado. Aprendeu a atirar e a fazer bombas caseiras nas praias de Cabo Frio. Seu batismo de fogo aconteceu durante uma ação de propaganda na fábrica Ishikawagima, um estaleiro no bairro do Caju. Sobre o fato Lúcia Murat conta: “Fazíamos panfletagem, armados, até que um dos caras da polícia interna tentou me surpreender. Eu chutei, saquei a arma e começou o tiroteio. Eles saíram correndo” (CARVALHO, 1998, p. 195).

Dentre as várias ações de Lúcia Murat, Luiz Maklouf Carvalho chama a atenção para o assalto ao Instituto Felix Pacheco, em Madureira, no começo de dezembro de 1969, de onde levaram centenas de formulários para confecção de documentos falsos: “Foi Lúcia a responsável principal pelo levantamento do local. [...] travestida de jornalista, ela levou no bico o diretor do Felix Pacheco, tirando dele todas as informações necessárias ao planejamento da ação” (CARVALHO, 1998, p. 195).

Segundo Carvalho (1998), Lúcia Murat era casada na época com Cláudio Torres, guerrilheiro que, entre outras ações, participou do sequestro do embaixador americano, em setembro de 1969. Após o sequestro, Carvalho argumenta que Murat atuou na mais rigorosa clandestinidade. E continua,

Foi então deslocada para Salvador, aonde chegou a fevereiro de 1970. [...] Conseguiu voltar incólume para o Rio de Janeiro no começo de 71. Fez então a ação das Casas da Banha, rendendo o gerente com um Taurus. 38. [...] Em março, cúmulo do azar, o acidente de carro. O fusca cheio de armas, dirigido por sua amiga e simpatizante da Organização Maria Luiza Garcia Rosa, a Pupi¹⁰, capotou no caminho para Cabo Frio. Lúcia bateu fortemente a cabeça, perdendo instantaneamente a memória. A amiga levou-a para um hospital próximo – mas, considerando o carro cheio de armas e o risco de serem descobertas e presas, tirou-a de lá levando-a para a casa de uma tia no Rio. Nesse trajeto de volta Lúcia recuperou a memória. Foi então atendida pelo pai [...]. Usava, então, o codinome de *Terezinha Alves de Paiva*, identidade confeccionada com o material do Felix Pacheco. [...] Queimadíssima, passou a morar com Maria Luiza num quartinho da Rua Lino Teixeira, em Jacaré, zona norte do Rio. Foram presas a 31 de março, dia em que o golpe militar completava seu sétimo aniversário. (CARVALHO, 1998, p. 195) [grifo nosso]

No *Making of* (2009) Lúcia Murat confirma a prisão e conta que ficou dois meses e meio no DOI-CODI carioca, quando então foi bastante torturada. Entre os muitos horrores da tortura, Luiz Maklouf Carvalho chama a atenção para as 14 horas seguidas que Murat ficou no pau de arara, indagando que “até hoje a cineasta tem problemas com a perna direita – que

¹

⁰ Maria Luiza Garcia Rosa é uma das oito mulheres depoentes do filme *Que Bom Te Ver Viva*.

quase perdeu – e nos dentes, que volta e meia lhe dão despesas” (CARVALHO, 1998, p. 196). Na entrevista que concedeu a Carvalho, Lúcia Murat relata:

Minha primeira decisão, ao ser presa, foi o suicídio. Fiquei desesperada quando vi que não ia conseguir me suicidar. O meu pai era um médico muito conhecido. Então eles diziam: “Sua filha da puta, como é que você faz isso com o seu pai?” Sofri o que eles geralmente faziam com todos nós: choque elétrico, pau de arara, afogamentos, baratas e, por ser mulher, tortura sexual. Tomei choques na língua e na vagina. Fui muito torturada – e as consequências duram até hoje. *Às vezes penso brincando, que seria justa uma indenização que me pagasse as despesas com dentistas e psicanalistas.* (CARVALHO, 1998, p. 196) [grifo nosso]

Quando Murat saiu da cadeia, em junho de 1974 – época do governo Geisel¹¹, tudo foi muito difícil. Ela começou a trabalhar como jornalista no *Jornal do Brasil*, mas foi demitida sob pressão do Serviço Nacional de Informação (SNI). Trabalhou então no semanário *Opinião*, passando a ser perseguida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), recebendo ameaças por cartas. Passou uma temporada fora do Rio, ficando seis meses no Rio Grande do Sul, quando então voltou e recomeçou seu trabalho como jornalista, tendo trabalhado no Globo e na TV Manchete. (Cf.: NAGIB, 2002, p. 323-324)

Seu marido de então, Cláudio Torres, foi solto em 1976. Eles viveram alguns meses juntos e se separaram. Foi quando então Lúcia Murat conheceu o cineasta Paulo Adário, o pai de sua filha Júlia Murat. Começou, então, a se relacionar com pessoas ligadas ao cinema (NAGIB, 2002, p. 324). No cinema, ela encontraria um lugar no qual só a fantasia poderia preencher a angústia de quem sobreviveu ao trauma da tortura.

Minha relação com o cinema passa pela necessidade de refletir a vida, a experiência da prisão, da tortura, da derrota política e da fantasia. [...] O cinema foi, num certo sentido, uma maneira de passar toda a minha experiência. Não sei se passar para frente ou jogar para fora. *Acho que é mais jogar para fora, vomitar e falar sobre tudo isso, uma maneira de sobreviver a toda aquela história.* (MURAT in NAGIB, 2002, p. 324) [grifo nosso].

Filmes como *Quase dois irmãos* (2004), *Uma longa viagem* (2011), *A Memória que me contam* (2012), além de *Que Bom Te Ver Viva* (1989), são exemplos em que as experiências pessoais de Lúcia Murat do período ditatorial aparecem de formas mais evidentes. Em tese, compreendemos que sua arte, de forma direta ou indireta, nos remete ao

¹¹ Diferentemente de alguns historiadores do período, compreendemos que o governo Geisel (1975-1978) é marcado pelo endurecimento da ditadura. Tivemos torturas, assassinatos e o fechamento do Congresso com o Pacote de Abril. As mortes de Wladimir Hergoz (out. 1975) e Manoel Fiel Filho (jan. 1976), no DOI-CODI de São Paulo, são exemplos de repercussão nacional que nos revelam a brutalidade do período.

passado doloroso, com ênfase recorrente a questão da violência e as lutas pelo poder em diferentes contextos como podemos perceber na tabela a seguir:

Tabela 01
Filmes de Lúcia Murat¹²

Nome	Tema	Gênero	Lançamento
Que Bom Te Ver Viva	A tortura, a guerrilha e a violência dos anos 1970.	Documentário	1989
Doces Poderes	A mídia e o poder político.	Ficção	1997
Brava Gente Brasileira	O conflito entre portugueses e índios brasileiros no século XVIII.	Ficção	2000
Quase Dois Irmãos	Conflito entre dois amigos de infância. Conflito entre duas épocas – o final dos anos 60, ápice da ditadura, e os dias de hoje, quando o país encurrala-se no crescente poder e sedução do narcotráfico.	Ficção	2004
Olhar Estrangeiro	Os clichês e as fantasias que se avolumam pelo mundo afora sobre o Brasil.	Documentário	2005
Maré, Nossa História de Amor	Briga pelo poder no tráfico de drogas.	Ficção	2007
Uma Longa Viagem	A história de vida de Lúcia Murat e dos seus irmãos Heitor e Miguel Vasconcelos. Tendo como fio condutor a história do caçula, Heitor.	Documentário	2011
A Memória que Me Contam	Utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção do mito do ex-guerrilheiro.	Ficção	2012

Fonte: < www.taiga filmes.com>. Acesso: 15 mai. 2013.

Para Agnes Heller (2000, p. 6), a obra do artista reflete suas crenças pessoais e seu lugar social no mundo. Além de possibilitar a perpetuação da trajetória individual do artista, a arte permite sua integridade, seu reconhecimento como cidadão, a construção de novas relações sociais e a permanência da sua forma de ser/pensar, registrada por meio das imagens que cria. Nessa perspectiva, temos a consciência de que o cinema de Lúcia Murat, enquanto arte da História do tempo presente cumpre, enquanto autoconsciência e memória que é da história humana, a função de elevar as particularidades individuais da cineasta, suas experiências de vida, ao genericamente humano.

¹

² Elencamos na Tabela 01, apenas os filmes de Lúcia Murat produzidos pela Taiga Filme e Vídeos, produtora fundada pela cineasta no início da década de 1980.

Doravante, após conhecer um pouco do lugar social da realizadora do nosso objeto de estudo, o filme/documentário *Que Bom Te Ver Viva*, partimos para decodificação da fonte. Como estamos tratando de documentário, consideramos indispensável algumas reflexões teóricas sobre o gênero e seus modos/tipos de representação, sobretudo no que suscita entre sua relação com o conceito de *representação social*, o que nos remete consequentemente ao contexto sócio-histórico e cultural em que o filme a ser analisado foi produzido e elaborado, pois sua produção carrega marcas do seu tempo, que dialogam com as visões de mundo dos seus autores e espectadores.

1.3. Documentário e representação social

Silvio Da-rin¹³ argumenta em seu *Espelho Partido* (2006), que a análise de documentários costumavam ser realizadas a partir dos conceitos desenvolvidos pela teoria do cinema, cujo objeto privilegiado de estudo sempre foi o longa-metragem de ficção. Segundo Da-Rin, só nas últimas décadas os pesquisadores começaram a voltar-se mais especificamente para o estudo do documentário, começando-se com pesquisas historiográficas na década de 1970, em que se destacam os trabalhos de Richard Barsam (1973) – *Non-Fiction Film: a Critical History* (1973) – e de Eric Barnouw – *Documentary: a History of the Non-Fiction Film* (1974). Num segundo momento, Da-Rin escreve que “tomou corpo uma discussão, focada em questões epistemológicas, estéticas, discursivas e éticas”, em que, na moldura teórica do estruturalismo, se buscava uma concepção afirmativa do domínio do documentário, a partir da existência de um regime narrativo próprio do gênero. O que provocou muitas críticas, advindas, sobretudo, dos departamentos de estudos culturais das universidades norte-americanas¹⁴. (Cf. DA-RIN, 2006, p. 133)

Dentre os representantes desta crítica, destacam-se as reflexões teóricas do pesquisador americano Bill Nichols¹⁵, que vem desenvolvendo uma das mais importantes contribuições teóricas sobre o gênero documental. Ele inicia o seu livro *Introdução ao*

¹³ “Silvio Da-Rin nasceu no Rio de Janeiro, em 1949. Cineclubista aos 16 anos, tornou-se documentarista e dirigiu diversos filmes e vídeos. Técnico de som direto, participou da equipe de cerca de 150 produções cinematográficas. É mestre em comunicação pela ECO-UFRJ”. Informações retiradas da contracapa do livro *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário* (2006), de Silvio Da-Rin.

¹⁴ Esta crítica repercutiu em revistas como *Jump Cut*, *Screen*, *Cineast*, *Women and Film*, e *Film Quarterly*, em que apareceram as traduções de Barthes, Metz e Comolli (DA-RIN, 2006, p. 133).

¹⁵ Além de Bill Nichols, destacam-se como representantes desta crítica: Michael Renov, William Gynnn, Elizabeth Sussex, Stephen Mamber, Jack Ellis, Brian Winston, Julianne Burton, Philip Rosen, Daí Vaughan, E. Ann Kaplan, Trinh Minh-ha, Julia Lessage e Carl Plantinga. (DA-RIN, 2006, p. 133)

documentário, afirmando que o cinema documentário aborda “o mundo” em que vivemos e não “um mundo” imaginado pelo cineasta.

Eles [os documentários] diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção [...], pois, estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público. (NICHOLS, 2005, p. 17)

Todavia, Nichols chama a atenção para o fato dessa diferença de objetivos não garantir uma separação absoluta entre ficção e documentário, visto que alguns documentários, como o que está sendo trabalhado nesta dissertação, “utilizam muitas práticas e convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, ensaio e interpretação” (NICHOLS, 2005, p. 17). A recíproca também acontece, “pois alguns filmes de ficção fazem uso de práticas e convenções que geralmente associamos ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo” (NICHOLS, 2005, p. 17).

Diante disso, Nichols afirma que todo filme é um documentário, existindo dois tipos: *documentários de satisfação de desejos*, que são aqueles filmes os quais normalmente chamamos de ficção. “Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação” (NICHOLS, 2005, p. 26); e *documentários de representação social*, que [...]

[...] são o que normalmente chamamos de “não ficção”. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social propiciam novas visões de um mundo, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 26-27)

Embora, ao enfatizar os aspectos de representação, sugira a denominação “não ficção”, Nichols utiliza, ao longo de sua obra, a denominação clássica, o termo corrente. “Daqui em diante, chamaremos de ‘ficção’ os documentários de satisfação de desejos e usaremos simplesmente ‘documentário’ como simplificação de não ficção de representação social” (NICHOLS, 2005, p. 27)

Diante disso, Nichols desenvolve a ideia de que o conceito de representação é fundamental para o documentário. “Ele parte do pressuposto de que o documentário não é uma *reprodução*, mas sim uma *representação* de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos” (DA-RIN, 2006, p. 134) [grifos do autor]. E continua,

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, as dificuldades inerentes ao exercício de sua definição não existiriam, pois teríamos simplesmente a réplica da realidade ou cópia de algo já existente. Mas ele não é reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p. 47-48)

A partir dessas considerações é possível afirmar que a reflexão do documentarista, assim como a do historiador sobre a experiência histórica das sociedades é uma representação sobre elas, uma visão impregnada de posições políticas, que traz em si a marca do lugar social que ocupa na sociedade que o cerca e que o acolhe ou não. Isto é, tratam-se de representações que se desenvolvem, segundo Silvio Da-Rin [...] “na forma de um *argumento sobre o mundo*, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador” (DA-RIN, 2006, p. 134) [grifo do autor].

Nessa perspectiva, a partir de uma diferenciação entre os estilos *observacional* e *interativo*¹⁶ de comunicação de argumentos em documentários, analisando filmes documentários de diferentes épocas, estilos e cinematografias, Nichols formulou uma tipologia em que identifica “seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático” (NICHOLS, 2005, p. 135). Esboço teórico resumido na tabela que segue:

Tabela 02
Os modos do documentário

Os modos	Principais características	– Deficiências
Poético [anos 20]	Reúne fragmentos do mundo de modo poético	– falta de especificidade, abstrato demais.
Expositivo [anos 20]	Trata diretamente de questões do mundo histórico	– excessivamente didático.

¹⁶ Segundo Fernão Ramos (2008), através dos conceitos *observacional* e *interativo*, Bill Nichols busca escapar das diferentes tradições terminológicas em torno dos conceitos de *cinema direto* e *cinema verité*, utilizadas para designar as tendências do cinema documental, resultantes da revolução tecnológica na década de 60, que colocou no mercado equipamentos leves, portáteis e de fácil manuseio.

Observativo [anos 60]	Evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem.	– falta de história, contexto.
Participativo [anos 60]	Entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história.	– fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais.
Reflexivo [anos 80]	Questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos.	– abstrato demais, perde de vista as questões concretas.
Performático [anos 80]	Enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo.	– perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso ‘excessivo’ de estilo.

Fonte: NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005, p. 177.

Para Nichols, “esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham, estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas” (NICHOLS, 2005, p. 177).

Isso significa dizer que a identificação de um filme com certo modo não ocorre necessariamente de forma absoluta. O que enquadra um documentário é que as características de um dado tipo funcionam como dominantes, dando estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou regulam todos os aspectos de sua estrutura organizacional, abrindo-se, assim, espaço para uma considerável margem de liberdade na representação desejada. Assim, os filmes costumam ter características de mais de um modo.

Por essa razão, a tipologia formulada por Nichols em muito se aproxima daquela construção de tipos ideais presente na sociologia weberiana. Para Weber¹⁷, o esquema construído pelos indivíduos na sociedade que o acolhe ou não, tem, naturalmente, apenas a finalidade de ser um meio de orientação *ideal-típico*¹⁸. A construção tipológica é, pois, meramente um recurso técnico para facilitar a exposição, a terminologia e a racionalização. (WEBER, 2006, p. 18-19).

Assim como os tipos ideais de Weber, por meio de certas características particulares que subtrai da realidade social e *racionaliza-os*, Nichols constrói os seis tipos do

¹⁷ O alemão Max Weber (1864-1920), diferentemente do fundador da escola francesa de Sociologia, Émile Durkheim (1858-1917), tem como preocupação central compreender o indivíduo e suas ações. Partindo do indivíduo e de suas motivações, Weber pretende compreender a sociedade como um todo. Seu conceito básico é o de *ação social*, entendida como o ato de se comunicar, de se relacionar, tendo alguma orientação quanto às ações dos outros. “Outros”, no caso, pode significar tanto um indivíduo apenas como vários, indeterminados e até desconhecidos (WEBER, 1977, p. 139).

¹⁸ Para Max Weber os tipos ideais de orientação só são possíveis através da racionalização, dimensão que, para Weber, está na base do desenvolvimento histórico. É a base por alcançar objetivos desejados através da *organização/ orientação* da vida social, pela diferenciação e coordenação das relações dos homens entre si e com o meio (WEBER, 2006, p. 32-33).

documentário que funcionam, em maior ou menor grau, para que o trabalho do documentarista – a realidade empírica, usando Weber – se aproxime dessas construções ideais. Lembrando que, tal pode ser o caso em que alguns trabalhos simplesmente não encontrem lugar naquela tipologia, podendo então surgir um novo tipo de representação.

É nesse sentido que Nichols formula sua tipologia apresentando, aproximadamente, uma ordem cronológica de surgimento de cada modo e chama a atenção para o fato de que [...] “até certo ponto, cada modo surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio, transmitindo certa sensação de história do documentário, mesmo que de maneira imperfeita” (NICHOLS, 2005, p. 136).

Não obstante, essa concepção nos remete ao conceito de representação que vem da concepção sociológica de Émile Durkheim. Em regra, sua formulação teórica designa as *representações sociais*¹⁹ como “fenômenos mentais” que são compartilhados e que ajudam a formarem uma determinada cultura. Esse termo durkheimiano designa as estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, suas crenças, seus valores, suas posições políticas, influências que advêm do *lugar* que ocupa no tecido social que o cerca. (Cf. DURKHEIM, 2007, 2009)

Para Durkheim, o mundo só é inteligível aos indivíduos mediante o uso de conceitos que se relacionem com o mundo em que vivem, dialogando com suas experiências de vida cotidianas. Portanto, a percepção do que é real é sempre socialmente construída por intermédio da herança passada de geração em geração. Nesse sentido, Durkheim chama a atenção para o fato da *consciência coletiva*²⁰ projetada pelas representações ser independente dos sujeitos: ela preexiste a eles e persiste depois que eles morrem, de modo que os sujeitos já nascem num mundo pronto, já formado por “representações sociais”, podendo apreender ou não essas estruturas formadoras. Essa possível apropriação é feita por meio da socialização. (Cf. DURKHEIM, 2007, 2009)

As representações sociais são caracterizadas, via de regra, em caráter duplo, que são, simultaneamente, produto e atividade. Uma representação é um produto, no sentido de possuir

¹⁹ Segundo a historiadora Roda Maria Godoy Silveira (2007), a teoria das representações sociais encontra sua primeira base teórica em 1961, na obra de Serge Moscovici, intitulada *La psychanalyse: Son image et son public*. Ele define este campo de atuação como [...] “conjuntos dinâmicos [...] teorias ou ciências *sui generis*, destinados a interpretar e dar forma ao real. Elas remetem a [...] um *corpus* de temas e princípios que apresentam uma unidade e se aplicam a zonas particulares de existência e de atividade [...] elas determinam o campo das comunicações possíveis, dos valores ou das ideias presentes nas visões partilhadas pelos grupos, e regulam, por conseguinte, as condutas duráveis ou admitidas” (MOSCOVICI, 2009, p. 48).

²⁰ Para Émile Durkheim (1858-1917), a sociedade sempre prevalece sobre o indivíduo, dispondo de certas regras, normas, costumes e leis que asseguram sua perpetuação. Essas regras independem do indivíduo e pairam acima de todos, formando uma *consciência coletiva* que dá o sentido de integração entre os membros da sociedade. Elas se solidificam em instituições, que são a base da sociedade e que correspondem, nas palavras de Durkheim, a “toda crença e todo comportamento instituído pela coletividade” (DURKHEIM, 2001, p. 47).

conteúdos, que organiza-se em temas e afirma coisas sobre a realidade, e é um processo, um movimento de apropriação das coisas do mundo.

Reforçando esse pensamento, encontramos na obra de Pierre Bourdieu a definição das representações como um “campo de atuação”, um lugar onde “forças sociais” estabelecem conflitos, cujo desfecho depende da posição social dos sujeitos ou dos grupos envolvidos, determinado pelo “capital social e simbólico” de cada um e por sua possibilidade de abertura para a dinâmica do campo/lugar aos quais pertencem (BOURDIEU, 1998, p. 108).

A questão fundamental para Bourdieu é mostrar a articulação entre as condições do indivíduo e suas formas de ação e percepção, dentro ou fora dos grupos. Não obstante, seu conceito de campo articula práticas cotidianas – a vida concreta dos indivíduos – com as condições de classe de determinada sociedade, ou seja, a conduta dos indivíduos e as estruturas mais amplas. “Fundem-se as condições objetivas com as subjetivas” (BOURDIEU, 1996, p. 22).

No âmbito da *História Cultural*, com aporte teórico em Émile Durkheim e Pierre Bourdieu, Roger Chartier (1990, 2009) conceitua as representações sociais como formas de conhecimento das “classificações”. A compreensão das representações, das posições e dos interesses, por sua vez, permite-nos uma leitura mais rica das percepções simbólicas do mundo social que têm os autores. Suas criações são apreensões do mundo social, reapropriadas pela sociedade na qual foram produzidas, buscam articular produção, transmissão e recepção. Nesse sentido, o essencial é o canal de comunicação, sem o qual não é possível a transmissão e, conseqüentemente, a concretização das representações sociais.

No caso dos documentários, as representações sociais são transmitidas pelos indivíduos em sociedade por meio da comunicação cinematográfica. O cinema é o canal pelo qual elas circulam no tecido social. Essa veiculação midiática possibilita que as representações sejam transmitidas de um indivíduo para o outro e possam ser reproduzidas, todavia, essa recepção/socialização é feita de forma parcial, pois os indivíduos sempre “desviam, modificam e inovam criativamente” (SCOTT et. al., 2010, p. 177).

Essa concepção das representações, por nós apresentada a partir dos autores aqui discutidos, permite-nos leituras do contexto sócio-histórico e cultural em que um filme está inserido, como bem o diz Chartier, referindo-se à representação como forma de percepção dos diferentes grupos sociais na compreensão do mundo real, através de “uma organização conceptual ao mundo social ou natural, construindo, assim, a sua realidade apreendida e comunicada” (CHARTIER, 1990, p. 18-19).

Nesta perspectiva, podemos afirmar que, no filme *Que Bom Te Ver Viva*, as expressões oriundas do pensamento de Lúcia Murat sobre mulheres, ex-presas políticas, que sofreram com a violência no período ditatorial brasileiro, são representações de uma *cultura histórica*, no dizer de Jacques Le Goff (2012), de uma determinada parte da sociedade dos anos 1980.

Não apenas representações, mas acontecimentos, conforme Deleuze e Guattari (1996), que atravessam o contexto amplo da produção, da comunicação cultural, quando então, a memória do trauma advinda da experiência autoritária civil-militar brasileira (1964-1985) foi emergindo em depoimentos e reflexões e passa por um processo de construção, disputa e compartilhamento com a sociedade.

1.4. Brasil, anos 1980: o tempo da produção cinematográfica

O filme como um artefato cultural de seu tempo, não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.

(Marc Ferro)

O processo de rememoração e de reconstituição histórica que marca a década de 1980 no Brasil é fruto de um movimento de redemocratização que tem no ano de 1979 um marco “rasurado” da abertura política com a revogação dos Atos Institucionais e aprovação da *Lei de Anistia*²¹, tornando-se possível trazer à luz a história dos combatentes vivos que puderam voltar ao país e, através deles, a história da tortura, do exílio, dos torturados. Quem viveu mais de perto a repressão sentia a necessidade premente de falar, testemunhar, fazer ouvir as vozes silenciadas, como as das mulheres no filme *Que Bom Te Ver Viva*. Assim também vêm à tona os ausentes, os mortos, os desaparecidos que estão presentes nos depoimentos dos sobreviventes.

Nesse momento, ocorre no Brasil uma grande produção de biografias e reconstituições históricas baseadas na metodologia da história oral, resultando no acúmulo de falas de memória, no dever e no direito de lembrar reivindicados por inúmeros grupos sociais

²

¹ Promulgada pelo Congresso Nacional, no dia 28 de agosto de 1979, a chamada ‘Lei de Anistia’, Lei de nº 6.683, concedeu perdão a todos que haviam cometido “crimes políticos ou conexos com estes”. Evitamos interrupções áridas com reflexões sobre a “Lei de Anistia”, pois, como a narrativa fílmica dialoga veementemente com a ‘eficácia social’ provinda dessa norma jurídica, optei por apreendê-la no decorrer da verificação do fluxo narrativo. A lei está disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

e políticos. Em geral, livros autobiográficos relatando a experiência de militantes na luta de resistência dentro e fora da cadeia no período ditatorial. Também foram publicados muitos livros proscritos, antes conhecidos apenas no exterior, alimentando o debate sobre o significado e o desdobramento das lutas travadas no período ditatorial, estimulando reflexões sobre as lutas mais recentes, aquelas decorrentes do processo de redemocratização que não permitia “fechar os olhos” ao acerto de contas com a ditadura militar.

A criação de entidades de representação e a retomada de movimentos sociais²² aumentou o raio de circulação dessas memórias. As movimentações subsequentes, em defesa das liberdades democráticas, deram amplitude e consistência material ao debate sobre as formas de resistência ao regime militar. Veículos de informação, como o cinema e a literatura, trouxeram a público vozes que buscavam inventariar, a partir do lugar dos resistentes, os anos de ditadura.

Na literatura destacaram-se: Renato Tapajós, com *Em câmara lenta* (1977); Fernando Gabeira, com *O que é isso companheiro?* (1979); Alfredo Sirkis, com *Os carbonários* (1980); Caio Fernando Abreu, com *Morangos Morfados* (1982); Frei Betto, com *Batismo de Sangue* (1982), Hebert Daniel, com *Meu corpo daria um romance* (1984), entre tantos outros.²³

Encontramos nessas narrativas autobiográficas ou narrativas ficcionais baseadas nas memórias de atores que participaram da resistência à ditadura e escritas por eles – algo semelhante ao que Márcio Seligmann-Silva (2000) chama de *literatura do testemunho*, considerando a escrita do sobrevivente vinculada à memória daqueles que não sobreviveram. Assim, lembrar e arquivar no escrito é também uma maneira de dar túmulo aos mortos, para que não sejam esquecidos (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 55).

Diante do fascínio que a história exerce sobre cineastas e, reciprocamente, envolve historiadores com o cinema e os reflexos em seus respectivos campos de atividade, dentre tantas obras escritas, muitas foram inspiradoras para a produção de representações cinematográficas que buscam inserir uma marca, a partir de reflexões sobre aquele passado. É o caso, por exemplo, da obra de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?* Livro adaptado por Bruno Barreto para realizar o filme de mesmo nome, lançado em 1997.

²² Já no final dos anos 1970, mesmo durante a ditadura, com um contexto social ainda não favorável, presenciamos o nascimento de grupos, tais como *Las Madres da Praça de Maio*, na Argentina, e o *Tortura Nunca Mais*, do Rio de Janeiro. Grupos que colocaram em destaque “novos atores sociais oriundos daqueles segmentos que haviam lutado contra a ditadura e que se tornaram protagonistas na luta pela verdade acerca dos mortos e desaparecidos políticos” (SOUSA, 2006, p. 2).

²³ As edições dessas obras utilizadas como referências são: *Em câmara lenta* (1977), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Os carbonários* (1980), *Morangos Morfados* (1995), *Batismo de Sangue* (2006).

Na mesma trilha de *O que é isso, companheiro?* Temos o livro de Frei Betto, *Batismo de sangue*, vencedor do prêmio Jabuti de melhor livro de memórias de 1982. Dividida em sete capítulos (I. Carlos, o itinerário; II Sul, a travessia; III. Prisão, o labirinto; IV. Morte, a cilada; V. DOPS, a catacumba; VI. Tito, a paixão), a obra mostra a participação de membros da Ordem dos Dominicanos da Igreja Católica, seguidores de Tomás de Aquino, no movimento de apoio a Carlos Marighella. O livro traz depoimentos das torturas sofridas pelos frades, destacando-se os depoimentos de Frei Tito, nos quais é possível perceber o que levou ao desfecho trágico de sua morte. No exílio, em França, o maior torturador de Tito, o perseguia. Mas a perseguição era apenas fruto de sua mente “doente”. Nessa “fantasia, Fleury, o torturador, continuava tentando fazê-lo entregar os companheiros... Mas Tito resistia... A “loucura” advinda dos sofrimentos psíquicos o levou ao suicídio. Pouco antes de morrer escreveu: “é preferível morrer que perder a vida” (BETTO, 2006, p. 311).

Após seu relançamento em 2006, o livro foi a base para Helvécio Ratton realizar o filme *Batismo de Sangue*, no mesmo ano. O filme se destaca, entre tantos outros filmes produzidos na contemporaneidade sobre o tema, pelas cenas terríveis de torturas sofridas por Frei Tito e outros frades dominicanos que apoiaram Marighella no combate à ditadura.

A propósito, vale salientar que as primeiras representações cinematográficas brasileiras, que enfocaram reflexões sobre as lutas de resistência contra o período ditatorial²⁴, cercaram-se de um tratamento cauteloso. Francisco Ramalho Jr., com o filme *Paula, a história de uma subversiva*, realizado em 1979, filme de ficção que se reporta a passagens da vida de uma guerrilheira; e Osvaldo Caldeira, com *O bom burguês*, de 1982, pseudônimo de um gerente do Banco do Brasil, Jorge Medeiros do Valle, que realiza operações financeiras, por meio de desfalque, para financiar simultaneamente o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e organizações revolucionárias²⁵, estão entre as obras ficcionais que inauguram a discussão nas telas cinematográficas acerca dessa temática. (Cf.: BRILHARINHO, 2002, p. 19-20)²⁶

²⁴ A propósito da repressão e da resistência durante o regime militar, vide, entre outros: *Relatório Brasil Nunca Mais*, 1985; GORENDER, 1987; REIS FILHO, 1990.

²⁵ Chamamos a atenção para o fato de que o Partido Comunista Brasileiro e a guerrilha eram dois agrupamentos opositores rivais, a ponto do primeiro considerar que a ação da segunda só serviria para justificar e reforçar o aparelho repressivo da ditadura. E os indivíduos empenhados na luta armada acusavam os membros do PCB de coniventes com o regime ditatorial.

²⁶ No livro, *O cinema brasileiro nos anos 1980* (2002), Guido Bilharinho nos apresenta os principais filmes com temática política produzidos na década de 1980: *O Bom Burguês* (Osvaldo Caldeira, 1982), *Prá Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1983), *Nunca fomos Tão Felizes* (Murilo Sales, 1984), *O Beijo da Mulher Aranha* (Hector Babenco, 1985), e *Que Bom Te Ver Viva* (Lúcia Murat, 1989). Além da temática política, o livro de Bilharinho apresenta ensaios de crítica cinematográfica de filmes brasileiros nos anos 80 com temática social, temática amorosa, problemática pessoal, multitemática, policial, musical, comédia, histórico, cinebiografia e aventura.

Apesar dessas tentativas iniciais, em consonância com o historiador Cláudio H. M. Batalha (2001), acreditamos que somente a partir do filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, realizado em 1982, presenciamos o cinema avançando no sentido de tratar, de forma mais direta, de temas mantidos na gaveta, daqueles mais obscuros e terríveis, tal como a tortura. Sobre essa obra cinematográfica o autor afirma:

O filme tem a fama de ser o primeiro a tentar lidar com o tema da tortura e do desaparecimento político e de forma relativamente indireta com a natureza ditatorial do regime, tendo sido realizado em um momento ainda evidentemente difícil sob o governo Figueiredo. A série de percalços pelos quais passou mostrou o caráter limitado da abertura política e a persistência de instituições como a censura. O co-patrocínio pela Embrafilme provocou a exoneração em 1982 do presidente da estatal, Celso Amorim (posterior ministro das Relações Exteriores durante o governo Itamar Franco). Ao ser lançado, o filme, chegou a sofrer uma censura provisória, o que fez com que a Embrafilme o retirasse do Festival de Cannes, onde seria exibido em uma das “sessões surpresa” sob a responsabilidade da Sociedade Francesa de Realizadores de Filmes. Ironicamente, a Sociedade de Realizadores incluíra naquele ano, pela primeira vez na programação do festival, o dia da liberdade de expressão. (BATALHA, 2001, p. 138)

Na concepção de Batalha, nesse filme, os aspectos mais violentos da repressão e da tortura são resultados da ação de “grupos descontrolados”, sem participação direta da hierarquia militar. Fato que implica, evidentemente, nesse recurso do roteiro, numa tentativa de minimizar as responsabilidades do regime pelos desmandos do aparato repressivo, incorporando o discurso oficial que, pelo menos desde as mortes de Wladimir Hergoz e Manoel Fiel Filho, respectivamente em outubro de 1975 e janeiro de 1976, nas mãos dos torturadores do DOI-CODI de São Paulo, atribuía a grupos e elementos descontrolados a responsabilidade dos sequestros políticos e das mortes sob tortura (BATALHA, 2001, p. 139).

Entre os documentários produzidos nos anos 1980 sobre o período ditatorial, uma das referências obrigatórias são os dois filmes produzidos por Silvio Tendler – *Jango* (1984) e *Chega de saudade* (1988) – e o filme *Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho, iniciado em 1964 e finalizado em 1984 (BEHAR, 2006, p. 14). Esses filmes são frutos de uma tradição de documentários engajados que vicejou no Brasil nos anos 1960 e 1970. Filmes como *O País de São Saruê* (1967), de Vladimir Carvalho; *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor entre outros (CUNHA, 2006, p. 47).

Todavia, foi no ano de 1989 que presenciamos no cinema nacional, a inauguração de uma discussão tratada com muitas reservas, inclusive pela própria esquerda brasileira. Com o filme *Que Bom Ter Ver Viva*, Lúcia Murat trazia para o debate a participação feminina na

resistência à ditadura. Sua produção foi no ano de 1988, ainda sob o Governo de José Sarney²⁷ (1985-1989). De acordo com a “Estrutura de Produção”, que consta no roteiro, o filme seria realizado em três fases: a) entrevistas com as oito depoentes em janeiro e fevereiro; b) filmagem do monólogo na primeira quinzena de março; c) edição, transcrição do material em vídeo para filme e montagem em abril e maio (MURAT, 1988). A intenção era fazer o lançamento ainda no ano de 1988, coincidindo com os 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos na ONU, assinado pelo Brasil, que diz no seu artigo 5º: “ninguém será submetido à tortura ou castigo cruel, desumano ou degradante”. Neste ponto, é importante lembrarmos que “em meados dos anos 1980 o tema dos direitos humanos ainda não havia sido incorporado à agenda política latino-americana, nem mesmo no campo das esquerdas” (SOUSA, 2006, p. 2).

De acordo com Flávia Piovesan (2010), o debate em torno dos direitos humanos ganha centralidade na América Latina a partir da Declaração de Direitos Humanos de Viena, de 1993, que reitera a concepção da Declaração de 1948, quando, em seu parágrafo quinto (§5º), afirma: “Todos os direitos humanos são universais, interdependentes e inter-relacionados. A comunidade internacional deve tratar os direitos humanos globalmente de forma justa e equitativa, em pé de igualdade e com a mesma ênfase” (PIOVESAN, 2010, p. 53).

Apesar do processo de redemocratização pelo qual passava o país, com a instalação da Assembleia Nacional Constituinte²⁸ e, posteriormente, com a promulgação da atual Constituição Federal da República em 1988²⁹, na qual a liberdade de expressão estava assegurada, pelo menos de forma positivada, Lúcia Murat nos revela que teve muitos medos em sua concepção: “eu tinha um medo real ou imaginário, em suma, de sofrer represálias por estar fazendo aquele filme [...] medo de mostrar um filme que ninguém queria ver [...]” (MURAT In: *Making of* – 14’41”). Quando estava montando o filme, Murat nos conta que

²

⁷ José Sarney, que tinha uma vida pública fortemente vinculada ao passado ditatorial, garantiu, em tese, o domínio político das elites sobre o processo de reestruturação da ordem democrática, mantendo o controle sobre os movimentos sociais, não sem concessões, uma vez que a crise econômica fez emergir greves e movimentos reivindicatórios significativos ao longo do seu governo (Cf.: ALBUQUERQUE, 1989, p. 183).

²

⁸ Instalada em 1º de fevereiro de 1987, a Assembleia Nacional Constituinte compunha-se de membros da Câmara dos Deputados e do Senado Federal. Não foi, portanto, uma Assembleia Constituinte exclusiva, funcionou, simultaneamente, com o Congresso Nacional (dai a expressão que também se lhe aplicou de Congresso Constituinte). (MORAES, 2000, p. 32).

²

⁹ Sob o comando do “Senhor Diretas” ou “o Grande Timoneiro” e presidente da Assembleia Nacional Constituinte, deputado Ulysses Guimarães (PMDB/SP), a “Constituição Cidadã”, como ele a chamou, foi promulgada em 05 de out. de 1988. Na ocasião, Ulysses pronunciou as palavras históricas: “Declaro promulgado o documento da liberdade, da democracia e da justiça social do Brasil”. (MORAES, 2000, p. 34-35).

começou a sentir muito medo, revelando que a repressão da ditadura ainda se fazia muito próxima, chegando ao ponto de ter sido ameaçada antes do lançamento do filme.

Eu me lembro de acordar de noite com sonhos terríveis, pesadelo, achando que estavam jogando bombas na minha casa, a ponto de eu ter levado minha filha pra fora de casa com medo de alguma coisa acontecer. Ao mesmo tempo me criticando por achar que tudo era uma grande fantasia. Acabei descobrindo que não era, pois pouco antes do lançamento eu recebi algumas ameaças de pessoas que não se identificaram... (MURAT In: *Making of* – 13’20’)

O documentário foi lançado em junho de 1989, quando de sua exibição *hors concours* no 17º Festival de Cinema de Gramado (Rio Grande do Sul) e, posteriormente, foi consagrado no 22º Festival de Cinema de Brasília, quando ganhou os prêmios de melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, melhor montagem (Vera Freire) e melhor atriz (Irene Ravache).³⁰ “Em Fortaleza, apenas por uma diferença de quatro votos, não levou novamente o prêmio da Associação dos Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (na qual participaram profissionais de vários estados), que deu o primeiro lugar para ‘Sermões’, de Júlio Bressane” (MILLARCH, 1989).

A escolha do título do filme guarda uma história muito interessante que a própria Lúcia Murat esclarece:

[...] até o final a gente não tinha título [...] Eu lembro nas latas de montagem [...] escrito: “*Mulheres Torturadas*”. Era uma coisa horrorosa, obviamente que aquilo não era o título. Eu não conseguia encontrar um título que não fosse nem apelativo, nem melodramático. Pouco antes de terminar o filme eu fui ao lançamento de um livro chamado “*A paixão de uma utopia*”, com fotos do Pedrinho de Moraes e texto do Daniel Aarão Reis. Eu me lembro que eu cheguei pro Pedrinho... Eu não via o Pedrinho desde a época de clandestinidade... Uma vez ele tinha me levado pra ver um terreno onde a gente ia fazer um treinamento de tiro, alguma coisa por aí [...]. Eu me lembro que eu me vestia toda de jeans e tal, meio vestida de fantasia de guerrilheira [...]. Ele brincou comigo (brincou meio sério), falou: “pô menina, cuidado! Cuidado que você vai morrer, você não vai sair viva daqui... E aí, eu não o vi durante anos e chegou o lançamento desse filme, que se faria em 88, por aí, a gente tava no início de 89, a gente tava meio que no final da montagem. E, eu cheguei para o Pedrinho na fila e perguntei: “Você lembra-se de mim Pedrinho? To aqui... Sou aquela moça e to aqui viva”. E aí ele me escreveu, a dedicatória dele foi “**Que Bom Te Ver Viva**”. Quando ele escreveu isso eu cheguei em casa e olhei e falei: “meu Deus é o título do filme”. Quer dizer, quem deu o título do filme foi o Pedrinho de Moraes, e acho assim que foi muito anunciador, porque realmente o filme acabou ficando vivo. (MURAT In: *Making of* – 20’00”) [grifos nosso]

³

⁰ Informações disponíveis em: <www.taigaofilmes.com> Acesso: 26 out. 2011.

O lançamento de *Que Bom Te Ver Viva* em final de 1989, bem como sua repercussão nacional com as premiações recebidas no festival de Brasília, teve grande importância política, social e cultural. A vinculação de um filme com este conteúdo e sua consagração em um Festival ocorrido no Distrito Federal, às vésperas das eleições do primeiro Presidente da República escolhido por voto direto, após o término da ditadura civil-militar³¹, pode ter proporcionado uma reflexão àqueles que fizeram parte do evento e das demais pessoas que o assistiram posteriormente. Para Murat, só era possível pensar num futuro dito “democrático”, sem esquecer as lembranças do passado e mantendo a memória como algo inevitável para o tecido social, ainda mesmo que traumática.

Com seu filme consagrado nacionalmente, Murat recebeu diversos convites para exibi-lo fora do país. Porém, o cenário político nacional estava totalmente desfavorável, pouco tempo depois de assumir a presidência da República, Fernando Collor de Melo, em março de 1990, com a Medida Provisória n. 151, extinguiu diversos órgãos da administração pública federal vinculados à cultura, entre eles, a EMBRAFILME e a FCB.³² Não obstante, a veiculação de *Que Bom Te Ver Viva*³³ foi interrompida, e o filme ficou trancado nas dependências da EMBRAFILME. Posteriormente, depois de recuperado, *Que Bom Te Ver Viva* fez carreira internacional³⁴, sob os cuidados da distribuidora *Women Make Movies*, organização que promove a difusão de filmes com temática sobre mulheres.³⁵ Hoje, convertido em mídia Dolby Digital DVD, *Que Bom Te Ver Viva* continua “vivo” na memória dos que o assistiram e, novamente no mercado, sob distribuição da Casablanca Filmes, continua sua divulgação das misérias que marcaram a ditadura civil-militar brasileira e que perduram no seio da sociedade contemporânea.

³¹ Quando o filme foi exibido em Brasília, faltava apenas uma semana para o pleito eleitoral que levaria Fernando Collor de Mello e Luís Inácio Lula da Silva para disputar o segundo turno das eleições presidenciais.

³² O aprofundamento da crise econômica brasileira, nos anos 1980, e os problemas internos na EMBRAFILME levaram, em 1987, a uma reestruturação que a cindiu em dois órgãos: a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) ficou responsável pelo setor cultural enquanto a EMBRAFILME mantinha sua atuação no campo das atividades cinematográficas de caráter industrial e comercial (BEHAR, 2002, p. 145). Com as medidas do governo Collor a EMBRAFILME chega ao fim. Sua extinção era vista como desejável por muitos. Mas, como nada foi colocado em seu lugar, as consequências para o cinema nacional logo se fizeram sentir: “*Os resultados da saída do Estado da área cinematográfica não tardaram a aparecer: em 1986 foram produzidos no Brasil 112 filmes de longa-metragem enquanto que em 1990 o total de longas acabados foi de nove*” (SPENCER, 1983, p. B-1 apud BEHAR, 2002, p. 145).

³³ *Que Bom Te Ver Viva* é uma produção independente da cineasta Lúcia Murat que, no início dos anos 1980, fundou a Taiga Filmes e Vídeo. O filme contou com o apoio da FCB, Skylight e Abracam.

³⁴ A carreira nos cinemas do exterior foi de sucesso, *Que Bom Te Ver Viva* participou de diversos Festivais Internacionais: *Festival of Festivals* (Toronto, 1989), *Festival de Mujeres* (Buenos Aires, 1990), *San Francisco Film Festival* (1990), *Muestra Internacional del Nuevo Cine* (Pesaro, Itália, 1990), *Manheim Festival* (Alemanha, 1990), *Human Rights Festival* (NY, EUA, 1991), *Yamagata Film Festival* (Japão, 1991) –, mas nada superou o alcance que teve durante o Festival de Cinema de Brasília. Informações disponíveis em: <www.taigafilmes.com> Acesso: 26 out. 2011.

³⁵ Fonte: <http://www.wmm.com>. Acesso: 24 abr. 2012.

Para os historiadores do contemporâneo, documentários como *Que Bom Te Ver Viva*, configura-se como um acervo cada vez maior de fonte documental de crescente importância para a história. Na medida em que esses materiais criam narrativas do presente e do passado, versões cinematográficas da história, com seu poder de convencimento decorrente, segundo Metz (1977), da “impressão da realidade”, as representações³⁶ cinematográficas passam a interferir abertamente no campo dos historiadores, participando ativamente de suas culturas históricas.

Após essas considerações que compõem o primeiro Capítulo, onde apreendemos o *Que Bom Te Ver Viva* na sua dimensão maior, da “comunicação cultural”, o nosso trabalho se delineia em outros três capítulos, que passamos a decodificar como *frames*³⁷ de cinema.

1.5. *Frames* e singularidade da pesquisa

Na perspectiva da Histórica Cultural, especialmente a partir da década de 1970, quando a historiografia ocidental revela facetas de uma dinâmica de resignificações que permeiam o ofício dos historiadores, [...]

[...] as possibilidades de trabalho com materiais produzidos pelo cinema [...] se tornaram um desafio que os historiadores não podem mais deixar de encarar, o que, efetivamente, implica num diálogo em fronteiras, com linguagens que fogem à tradição do escrito, à tradição historiográfica. Além do mais, elas exigem conhecimentos de natureza técnica que tornem possível sua decodificação. No caso do cinema, a compreensão da linguagem e suas diversas vertentes teóricas e dos gêneros cinematográficos e suas especificidades. (BEHAR, 2006, p.2)

Diante disso, objetivamos no Capítulo 2 – Por dentro do “Que Bom Te Ver Viva” –, mapear as especificidades que caracterizam, dentro do leque de subgêneros, o formato do documentário por nós analisado nesta dissertação. Nessa verificação, contamos com as reflexões de Silvio Da-Rin, no livro *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário* (2006), Bill Nichols, em sua obra *Introdução ao documentário* (2005), Fernão Ramos, no livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008); e Sheila Curran Bernard, no livro *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto* (2008).

³⁶ “Vale dizer que não compreendemos representação como dimensão contraposta, mas como aspecto importante da realidade histórica” (BEHAR, 2010, p. 183).

³⁷ *Frames*: expressão cinematográfica para designar cada fotograma da fita filmica. No nosso caso, utilizamos o termo para designar cada capítulo anunciado.

Em sequência, buscamos identificar os recursos utilizados por Lúcia Murat na produção fílmica. Neste intento, destacamos, entre outras, a relação direta que o filme guarda com a entrevista na situação de história oral, envolvendo testemunhos, fatos históricos e trabalho de memória. Para enriquecer as análises acerca da história oral, recorreremos às análises de Lucília de Almeida Neves Delgado, no livro *História oral: memória, tempo, identidades* (2010); a coleção organizada por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, *Usos & abusos da história oral* (2006); e ao dossiê organizado por Telma Dias Fernandes e Vilma Barbosa, *História e memória* (jul./dez. 2010)³⁸.

Com o olhar voltado para a forma como os relatos são trabalhados no vídeo, dialogamos com as várias possibilidades de compreensão da memória, sua relação com o tempo e o sentido de continuidade, conforme abordagem de Henri Bérgson (2010), que apreende a memória em sua dimensão individual, e Maurice Halbwachs (2006), com seus estudos sobre a memória coletiva. Dialogamos também com Michael Pollak (1989, 1992), que apresenta o interesse pelo estudo da memória nas suas duas dimensões: individual e coletiva, sem sobrepujar uma à outra.

No diálogo entre história e memória, semelhanças e diferenças existentes, utilizamos as reflexões de Paul Ricoeur, contidas no livro: *A memória, a história e o esquecimento* (2007). Nesta obra, a distinção feita pelo autor entre memória e história é clara. Para ele, o testemunho relaciona-se às declarações admissíveis e inseparáveis do mesmo; contudo, o documento não é recordação de ninguém, o qual possibilita acesso não escancarado de acontecimentos considerados históricos; além de opor-se ao testemunho pela natureza indiciária do documento. Ademais, utilizamos o clássico de Jacques Le Goff, *História e Memória* (2012).

Dando sequência à verificação da linguagem audiovisual, passamos a decodificar a metodologia engendrada por Murat no *Que Bom Te Ver Viva*, identificando os elementos constitutivos através da obra fílmica, além das formas de elaboração da narrativa, das estratégias utilizadas pela cineasta para compor o documentário. Enfim, mostramos ao leitor a alta complexidade da linguagem audiovisual, marcada pela integração de sons e imagens, pelo jogo de interesses da ação e da omissão em ângulos de câmera, planos e montagens, pela fragmentação, recorte de informações em detrimento do todo. Com efeito, apresentamos sua estrutura narrativa destacando sua dimensão preponderante, quando então passamos a analisar a fonte audiovisual propriamente dita em sua exegese. Para tanto, nos apropriamos dos

³⁸ Destaca-se nesse dossiê o artigo produzido por Willian Eduardo Righinni de Souza, e Giulia Crippa, *Limites e contribuições da história oral: da memória e a história nas interseções entre o individual e o coletivo*.

caminhos de análise da fonte cinematográfica possíveis ao historiador, vias identificadas pelo historiador francês Marc Ferro, em sua obra clássica, *Cinema e História* (2010).

Na parte inicial do livro, Ferro apresenta as *Coordenadas para uma pesquisa*. Sendo que, os dois últimos eixos por ele eleitos devem ser seguidos por aqueles que se debruçam e interrogam a fonte audiovisual, a partir de uma verificação histórica. São eles: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História. Sobre tais aspectos metodológicos, Ferro escreve que “a leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado” (FERRO, 2010, p.21). As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto no documentário³⁹, demonstram como, por exemplo, no caso de *Que Bom Te Ver Viva*, que graças à memória de mulheres que sobreviveram à violência da Ditadura e à tradição oral utilizada por Lúcia Murat para registrá-las, “o historiador pode devolver à sociedade uma História da qual a instituição a tinha despossuído” (FERRO, 2010, p.21).

No Capítulo 2, a discussão histórica sobre a ditadura (1964-1985) – cuja ênfase recai numa abordagem teórica que tange dois pontos: a participação feminina na luta armada e a esquerda armada nos meios intelectuais, visto que a maioria das mulheres que depõem no filme, de forma direta ou indireta, teve relação com as esquerdas dentro do movimento estudantil, inclusive a própria cineasta Lúcia Murat –, contará com a contribuição das análises de Marcelo Ridenti, em seu livro *O Fantasma da Revolução Brasileira* (2010)⁴⁰; e com os artigos contidos nas coleções *O Que Resta da Ditadura* (2010) e *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX* (2012)⁴¹, organizadas respectivamente por Edson Teles e Vladimir Safatle, Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado. Estas obras contribuem para a nossa reflexão sobre a leitura cinematográfica que o filme *Que Bom Te Ver Viva* faz da história. O passado evocado pela memória no documentário enfatiza o contexto ditatorial em três aspectos que se interligam: a guerrilha, a tortura e a violência dos anos 1968-1974. Sendo a tortura o tema central que faz girar o ciclo narrativo.

³⁹ Em sua obra, Marc Ferro denomina os documentários de não ficção. (FERRO, 2010, p. 21).

⁴⁰ Em sua obra, Marcelo Ridenti desvenda o significado e as raízes sociais da luta dos grupos de esquerda no tecido social brasileiro. Especialmente da esquerda armada, que buscava nos anos 1960 uma sociedade mais justa. Ridenti vai além da política, mostrando ainda como essa derrota repercutiu na matriz cultural brasileira. Para nosso trabalho, cuja ênfase recai nas lembranças de mulheres vinculadas, em regra, a organizações de esquerdas dentro do movimento estudantil, destacamos como referencial teórico, as discussões propostas nos tópicos: *A esquerda armada nos meios intelectuais* (RIDENTI, 2010, pp.114-162) e *As mulheres que foram à luta* (RIDENTI, 2010, pp.195-202).

⁴¹ Destaca-se nessa coletânea as considerações de Carlos Fico (UFRJ), no artigo, *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*.

No intuito de contextualizar o enredo/tema do filme, estabelecemos um diálogo que se confluencia nas fronteiras das ciências jurídica e histórica. Dos livros *A teoria pura do direito* (2006), de Hans Kelsen, e *O positivismo jurídico* (2006), de Norberto Bobbio, extraímos elementos teóricos que nos forneceram substratos eficazes na identificação de um regime instalado no Brasil pós-1964, eminentemente autoritário, que se utiliza do poder judiciário para falsear sua legalidade, visto, por exemplo, a promulgação dos Atos Institucionais decretados pelo governo, sobretudo o AI-5, que possibilita prisões e suspende a garantia de *habeas corpus*⁴².

Nas obras historiográficas de Maria Helena Moreira Alves, *Estado e Oposição no Brasil (1964/1984)* [1984]; Octavio Ianni, *Estado e Planejamento Econômico no Brasil* (1991); Monique Cittadino, *Estado autoritário pós-64: perspectivas historiográficas* (1997), percebemos as motivações que levaram a instalação do regime militar, na rota de uma cultura do medo ou “cultura do terror”, para utilizar uma conceituação de Michael Taussig (1993) a propósito das estratégias utilizadas pelos governos autoritários da América do Sul para controlar a população insatisfeita, onde o exercício da tortura, mesmo negada pelos torturadores, aparece, em nosso entendimento, como o ápice nessa disseminação terrorista.

No terceiro Capítulo – Memória da humilhação em “Que Bom Te Ver Viva”: o sofrimento, a ressurreição, as feridas e o mundo –, procedemos a reflexões para tratar os *sentimentos* que assolam/assombram as ex-presas políticas que sobreviveram ao processo de tortura, vivenciado no período ditatorial brasileira. As fontes são as lembranças/memórias do trauma registradas na película fílmica, com ênfase maior nos relatos das depoentes, todavia sem esquecer o enunciado do monólogo interpretado por Irene Ravache.

Não obstante, realizamos um trabalho de “transcrição das entrevistas” contidas no *Que Bom Te Ver Viva*. Para tanto, recorremos aos procedimentos eleitos por Lucilia de Almeida Neves Delgado (2010). Assim, buscamos reproduzir, com fidelidade, tudo o que foi dito pelas depoentes, sem cortes nem acréscimos. “As passagens pouco claras foram colocadas entre colchetes; dúvidas, silêncios e hesitações, identificadas por reticências; risos são identificados com a palavra *riso* entre parênteses; o negrito foi utilizado para palavras e trechos de forte entonação” (DELGADO, 2010, p.29).

⁴² Na doutrina jurídica, o *habeas corpus* é também nominado de “remédio judicial ou constitucional”, visto que ele tem o poder de cessar a violência e coação que indivíduos possam estar sofrendo. Existem dois tipos de *habeas corpus*: o preventivo e liberatório. O preventivo é concedido apenas em uma situação de ameaça à liberdade de locomoção de uma pessoa. O liberatório, também chamado de repressivo, tem o objetivo de afastar qualquer tipo de constrangimento ilegal à liberdade de uma pessoa.

As memórias narradas na tela são testemunhos inscritos, via de regra, na dor, constituindo-se num tipo de testemunho que parece uma exceção dentro do processo historiográfico, questão tão bem discutida por Paul Ricoeur.

Trata-se de experiências extremas, propriamente extraordinárias – que abrem para si um difícil caminho ao encontro de capacidades limitadas. [...] Ora, a experiência a ser transmitida é a de uma inumanidade sem comparação com a experiência do homem ordinário. (RICOEUR, 2007, p. 186-187)

Nesse sentido, buscamos dialogar com os textos que compõe a coleção organizada por Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva, *Catástrofe e Representação* (2000), cujo centro de interesse está na representação do holocausto e da “ferida” advindo da experiência traumática que persiste na lembrança dos sobreviventes. Esse referencial teórico é utilizado na exposição das histórias dramáticas que vão sendo reveladas pelas depoentes, em *Que Bom Te Ver Viva*, no decorrer da análise narrativa; histórias complementadas, por vezes cruzadas, com as entrevistas que algumas delas cederam a Luiz Marklounf Carvalho, no livro *As mulheres que foram à luta armada* (1998).

A referência ao processo de análise psicanalítica, no divã do analista, da diretora do filme, bem como a dimensão da tortura para o inconsciente de cada depoente, leva-nos a buscar um diálogo interdisciplinar entre história e psicanálise, apontando as contribuições advindas dessa ciência para a pesquisa histórica com os materiais humanos. Nesse intento, contamos com os estudos de Michel de Certeau, contidos no livro *História e Psicanálise: entre ciência e ficção* (2011), e Peter Gay, postos no livro *Freud para historiadores* (1989a).

Em segundo lugar, numa abordagem metodológica de compreensão das etapas vivenciadas pelas depoentes no processo de tortura, utilizamos as considerações contidas no livro dos psicanalistas uruguaios Maren e Marcelo Viñar, *Exílio e tortura* (1992)⁴³; e, também, as reflexões de Michel de Certeau sobre os conceitos de *fazer com estratégias e táticas*, contidas no livro *A invenção do cotidiano* (1994). Nesse momento os depoimentos se confluenciam com a experiência diante da tortura; da maternidade e da vida no tempo presente.

Além das referências aos estudos da memória, do trauma, do aporte psicanalítico, intencionamos alinhar os depoimentos inseridos no *Que Bom Te Ver Viva* com reflexões que indagam sobre o sentimento de humilhação, visto que, em consonância com o

4

³ Assim como Lúcia Murat no filme *Que Bom Te Ver Viva*, muito mais do que uma descrição da tortura e das vicissitudes do exílio, Maren e Marcelo Viñar se interrogam sobre o significado da violência arbitrariedade no psiquismo humano, no livro, *Exílio e Tortura* (1992).

pensamento de Marcelo Viñar (1992), compreendemos que a tortura sempre é vivenciada na humilhação. Nesse sentido, elencamos as reflexões feitas por Pierre Ansart na coletânea organizada por Isabel Marson e Márcia Naxara *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras* (2005).

Por fim, com ênfase nos depoimentos de pessoas próximas às mulheres depoentes, com referência teórica em Walter Benjamin (1994) sobre a dilaceração da experiência; e nos artigos: *O sexo, a morte, a mãe e o mal*, de Maria Rita Kehl (2000), e *A Pedra que Arde: o direito à memória contra a sedução do esquecimento*, de Marta Gouveia de Oliveira Rovai (2010), trabalhamos o direito e o dever de lembrar e a relação que aquelas mulheres que foram torturadas possuem com o mundo (os outros) que as cercam.

No quarto Capítulo – Te amo! Ai cara, como eu gosto de trepar com você...” Gênero, sexo e poder em “Que Bom Te Ver Viva” –, abordamos a relação que o filme estabelece com os estudos sobre violência contra mulheres na década de 1980 e, partindo da categoria de “gênero”, buscamos compreender questões relativas às especificidades de gênero no processo de tortura. As fontes centrais, nesse momento, ainda são as memórias enunciadas pelas depoentes. Feita esta caracterização geral, buscamos verificar, a partir dos padrões estabelecidos na construção social do sexo, como se deu a constituição da *sexualidade*⁴⁴ feminina no filme, utilizando como fonte prioritária as encenações e o discurso enunciado no monólogo ficcional, interpretado pela atriz Irene Yolanda Ravache.

Para construção deste capítulo, contamos com os estudos de Cecília Santos e Wânia Izumino (2005); Joan Scott (1990, 1991); Maria Amélia de Almeida Teles (1999); Margareth Rago (1991, 1998, 2008); Maria Lygia Quartim de Moraes (1985, 1996, 1997); Marco Aurélio Garcia (1997); Miriam Pillar Grossi (1994); Maria Filomena Gregori (1989); Marilena Chauí (1984); e Heleieth Saffioti (1976, 1987).

A propósito, um motivo que nos levou a tratar da violência contra a mulher e da sexualidade feminina, que não podemos deixar de mencionar, foram duas leituras sem as quais, muito provavelmente, não teríamos pensado neste tema: *Participando do debate sobre mulher e violência*, de Marilena Chauí (1984), e *O poder do macho*, de Heleieth Saffioti (1987). As duas obras nos causaram grande interesse de investigação pelas questões que levantam. Chauí, conforme Ruth Cardoso, organizadora do livro *Perspectiva antropológica da mulher*, “identifica-se, em um plano, com o feminismo, ao argumentar por uma especificidade historicamente produzida da chamada condição feminina” (CARDOSO, 1984,

⁴⁴

⁴ Utilizamos o termo *sexualidade* como maneira de denotar ou inquirir sobre a concepção em que a mulher vive o prazer sexual, vivencia sua sexualidade.

p. 8). Saffioti, por sua vez, mostra que a discriminação e a violência contra a mulher, seja física, sexual ou psicológica, é socialmente construída para beneficiar quem controla o poder econômico e político. Não sem efeito, seus conceitos nos levaram a dialogar com a percepção dinâmica de poder elaborada por Michel de Foucault (2011), no livro *Microfísica do poder*.

Para enriquecer as análises deste capítulo, sobretudo nas partes que focam o monólogo ficcional interpretado por Ravache, apropriamo-nos do processo que envolve e que influencia a construção do roteiro ficcional, ou seja, as experiências de vida da diretora Lúcia Murat. Experiências que, segundo Ecléa Bosi (1994), dependem do relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a cada indivíduo. Neste ponto, utilizamos a entrevista que Lúcia Murat concedeu para o *Making of* (2009) do *Que Bom Te Ver Viva*. Do *Making of* utilizamos, também, a entrevista com Irene Ravache, que nos fala sobre o processo de construção de sua personagem.⁴⁵

Por fim, gostaríamos de chamar a atenção para uma questão que surgiu no desenvolvimento do quarto Capítulo, sobretudo no que concerne à forma de recepção do filme *Que Bom Te Ver Viva*. Sobre essa dimensão, numa perspectiva crítica em relação à história cultural, o historiador Elio Chaves Flores chama a atenção para o fato da cultura histórica contemporânea procurar inventariar a articulação entre o processo histórico e a produção, transmissão e recepção do conhecimento histórico. Todavia esclarece: “numa época de intensa fabricação cultural: nem tudo que se produz é transmitido e nem tudo que é transmitido é recebido” (FLORES, 2007, p. 84-85).

Nesse sentido, podemos supor que nem tudo que é produzido com uma determinada intenção é recepcionado desta forma. *Que Bom Te Ver Viva* tem sido referência em diversos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre os estudos feministas e de gênero, apesar da negação da diretora Lúcia Murat⁴⁶ de que o filme se construiu a partir destas categorias.⁴⁷ Um

⁴⁵ As entrevistas com Lúcia Murat e Irene Yolanda Ravache, registradas no *Making of* (2009), estão transcritas no APÊNDICE – B deste trabalho de dissertação.

⁴⁶ Mesmo que não tenha sido sua intenção, com o *Que Bom Te Ver Viva*, Lúcia Murat acaba por resgatar uma parte da história feminina na luta armada contra a ditadura, consagrando o gênero documental como um meio competente de fornecer para o grande público os traços afetivos que compõem a memória da prática feminina.

⁴⁷ Maria Teles (1999) chama a atenção para o fato, quicá, de o termo feminismo incomodar muitas mulheres, incutindo, até mesmo intelectuais de vanguarda a dificuldade em se assumir como feministas. Como exemplo disso, Teles faz referência a uma entrevista ao jornal *Mulherio* (nº 6, de março e abril de 1982), de Heleieth Saffioti: “Na verdade, eu sempre relutei em me dizer feminista no Brasil. No passado, esse termo tinha uma carga ideológica muito grande e ainda apresenta uma carga razoável. Eu gosto de dizer: eu sou feminista, mas o meu feminismo é este [...] porque eu tenho muito medo que tomem o meu feminismo através dessa adulteração que se fez do termo que interessa muito à ditadura, de entender que esta é uma luta das mulheres contra os homens, e eu não quero de maneira alguma ser interpretada dessa forma. Tenho muito respeito pelos homens. Acho que eles também são vítimas dessa sociedade, embora nós sejamos mais vítimas do que eles.” (SAFFIOTI,

bom exemplo desta abordagem vem das Ciências Sociais, com o trabalho de dissertação de Danielle Tega (2010), publicado em livro no mesmo ano. Neste, a partir do *Que Bom Te Ver Viva* e do filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), Tega consegue articular os estudos de memória ao pensamento feminista e aos estudos de gênero, levando em conta determinadas convenções de feminilidades e masculinidades (TEGA, 2010, p. 76).⁴⁸

Apesar de dialogarmos com essas questões, nosso trabalho foge desta conotação, e se singulariza pelo fato de apreender o *Que Bom Te Ver Viva* numa discussão histórica que revela sua subjetividade no trabalhar a memória de mulheres como uma *escrita de si* da tortura. Para Ângela de Castro Gomes, estas podem ser entendidas como um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à *escrita de si* propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários –, até a da constituição de uma memória de si. (GOMES, 2004, p. 11)

Para Telma Dias Fernandes, “a escolha pelas *escritas de si* em suas facetas plurais, como é o caso do filme por nós aqui analisado, aproximam os historiadores da literatura, do cinema e das práticas com testemunhos orais e de uma valorização das sensibilidades na história” (FERNANDES, 2011, p. 2).

Fernandes argumenta que a partir, principalmente, da década de 1970, emergências epistemológicas possibilitaram essas novas visibilidades para o ofício dos historiadores. “O sensível pode ser tão fundante para pensarmos a historicidade quanto a produção e o governo ou a diplomacia. Podendo, desse modo, o historiador se preocupar com lágrimas, paixões, sabores e odores, amor, erotismo, corpo e biografias.” (FERNANDES, 2011, p. 2)

Não obstante, em nossa análise histórica do *Que Bom Te Ver Viva*, partimos do pressuposto revelado por Lúcia Murat em entrevista registrada no *Making of* (2009), de que esse filme nasceu dos seus dramas e sentimentos vivenciados no processo de tortura e, posteriormente no divã do analista, quando buscava “uma maneira de sobreviver” com os traumas persistentes na memória.

1982 *apud* TELES, 1993, p. 88) Talvez Lúcia Murat pense como Saffioti, e não queira se definir como feminista no sentido distorcido do termo. Mesmo assim, *Que Bom Te Ver Viva* despontou como um filme de características eminentemente feministas, tanto que foi distribuído internacionalmente por uma ONG feminista, a *Women Make Movies*.

⁴⁸ Outros trabalhos acadêmicos seguem o mesmo eixo norteador do trabalho de Tega, como: o artigo de Medeiros e Ramalho (2010) e os trabalhos publicados em anais, de Ana Maria Veiga (2009a, 2009b). Há trabalhos que debruçam-se sobre a questão da memória da luta armada a partir do *Que Bom Te Ver Viva*, mas sempre o associando com outros filmes mais recentes. A título de exemplos, podemos citar o TCC-I de Caiani Martins (2010), a dissertação de Rodrigo Cunha (2006) e a tese de Maria Luiza Rodrigues Souza (2007).

A gente estava ali por 84-85 [1984-1985]. Eu [Lúcia Murat] já tinha feito um média-metragem⁴⁹, tava trabalhando com cinema, trabalhando em televisão, com imagem. E tava num processo de análise muito forte em que a questão de tortura era muito dominante. Nesse momento eu já fazia análise há uns quatro anos. Foi quando a primeira vez me veio a ideia desse filme. (MURAT In: *Making of* – 08’00”)

A partir da experiência do passado ditatorial e da experiência do presente no divã do analista, Lúcia Murat conta que pensou a produção da narrativa fílmica dentro de algumas perspectivas, sendo a principal delas: “esse seria um filme sobre tortura em que você não teria uma cena de tortura. A violência é vista através das palavras, através dos sentimentos, não através da ação” (MURAT In: *Making of* – 04’35”).

Com efeito, no documentário de Lúcia Murat, as mulheres depoentes falam de suas lembranças e misérias internas como se estivessem no divã do analista, abrindo suas mentes em associação livre, falando de *si* e dos outros, às vezes para o espectador, ora para seus torturadores, que estão em silêncio. Em nossa avaliação, a relação com o aporte psicanalítico é ainda mais forte nas encenações do monólogo interpretado pela atriz Irene Ravache. Não apenas pelo discurso proferido, mais também pelas imagens que, por ora, transfigura a personagem de Ravache deitada num sofá que se revela como o próprio divã do analista (ver a Imagem 01).

Imagem 01: Ravache na cena do sofá em *Que Bom Te Ver Viva*



Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*

⁴

⁹ Lúcia Murat se refere ao documentário sobre a queda de Somoza na Nicarágua – *O Pequeno Exército Louco* – que filmou junto com o seu segundo marido, Paulo Adário, entre 1978 e 1980. (Ver: NAGIB, 2002, p. 324).

Em *Que Bom Te Ver Viva*, o diálogo não se limita a subjetividade da experiência e da memória; “oralidade” e “imagem”, categorias centrais e distintas neste material audiovisual são trabalhados com mesmo teor analítico. Tanto que, o âmbito formal, vinculado à linguagem cinematográfica, é verificado no Capítulo a seguir no intuito preciso de observar as opções utilizadas para trabalhar a memória e seus significados para a leitura e compreensão histórica do seu texto⁵⁰ fílmico.

⁵

⁰ Texto entendido aqui como o conjunto de signos pertencentes ao universo do discurso cinematográfico, delimitado pelo conjunto de planos, movimentos e ângulos de câmera.

CAPÍTULO 2

POR DENTRO DO “QUE BOM TE VER VIVA”

[...] não há como fugir do fato de que os filmes, documentários e docudramas inspirados na história influenciam cada vez mais a nossa compreensão dos personagens e acontecimentos históricos. As próprias controvérsias que surgem a respeito de vários filmes desse gênero são uma demonstração do papel central que eles desempenham para tornar a história acessível.

(Robert A. Rosenstone)

2.1. Descortinando a estrutura fílmica

A singularidade da representação artística do filme documentário *Que Bom Te Ver Viva* decorre de diversos fatores, dentre eles: o fato de ser uma obra estética diferenciada, que mistura fantasia e realidade – um misto de “ficção” e “não ficção”, tão bem discutido por Bill Nichols (2005), além de possuir uma linguagem ousada⁵¹ e irônica. O desafio em analisá-lo, fato que não podemos deixar de encarar, implica num diálogo que vai além da escrita formal historiográfica. Para a sua decodificação, tal como para a de qualquer outro material cinematográfico, “exige-se conhecimentos de natureza técnica que tornem possível sua decodificação” (BEHAR, 2006, p. 2). No caso específico, a compreensão de suas regras internas de apropriação da linguagem audiovisual, o tipo de estruturação organizacional da narrativa fílmica, sua duração média, estratégias de produção e modo de representação predominante no texto fílmico que, no documentário, conforme Silvio Da-Rin, “se desenvolve na forma de um *argumento sobre o mundo histórico*, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador” (DA-RIN, 2006, p. 134) [grifo do autor].

Nessa perspectiva, em *Que Bom Te Ver Viva*, a cineasta Lúcia Murat intenciona impactar o público em relação à questão dos torturados no período do regime militar (1964-1985), a partir de *asserções* que transcendem o descrever das sevícias exercidas na prática de

⁵¹ É comum, principalmente, nas falas interpretadas pela atriz Irene Ravache, palavras como: “filhos da puta”, “trepar”, “merda”, “caralho”, entre outras.

tortura. Asserções que, segundo Fernão Ramos, são construídas através de *vozes*; “a voz é quem fala na asserção” (RAMOS 2008, p. 86).

No caso do *Que Bom Te Ver Viva*, essas *vozes* são identificadas no interior de três dimensões diferenciadas que caracterizam, segundo Murat⁵², o *corpus* do documentário: 1º) No monólogo encenado por uma personagem “anônima” interpretada pela atriz Irene Yolanda Ravache, cujo propósito é expressar sentimentos íntimos de uma mulher que foi presa e torturada durante o regime militar. Os diálogos fazem parte de um texto ficcional fatiado que tem uma especificidade: foi escrito pela própria diretora, uma mulher que viveu a tortura; 2º) Na asserção subjetiva da experiência e da memória, em que se busca o passado por meio das lembranças, são os depoimentos de oito mulheres que rememoram sua condição de presas políticas, as situações de tortura e a luta pela sobrevivência física, mental e emocional durante o tempo em que estavam presas; 3º) Na proposição reflexiva – *Como o mundo (o outro) vê e se relaciona com essas mulheres (pessoas) que foram torturadas?* São os relatos de pessoas próximas às mulheres depoentes – parentes, colegas, amigos e sua percepção sobre elas, principalmente no presente, embora na fala dos familiares venha à tona o processo da elaboração do sofrimento, questão nem sempre disponível para outros tipos de relação social; as imagens do mundo exterior e na narração em *voz over*⁵³ ou *voz off*⁵⁴.

É essa a conexão estrutural entre os planos lírico e dramático que contribui para a constituição de sua face performática. No monólogo temos o ‘eu’ subjetivo, os silêncios, o inconsciente, as paixões, os delírios, as fantasias, a poesia; nos depoimentos temos as personagens do drama individualizadas, que se configuram como *os atores sociais*⁵⁵ do documentário, temos os fatos, a narrativa da dor e da resistência, os termos da sobrevivência, o relato das marcas e das cicatrizes.

Para Bill Nichols, a voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. “Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme” (NICHOLS, 2005, p.

⁵² Ver entrevista de Lúcia Murat no *Making of* (2009).

⁵³ Conforme Fernão Ramos, “*voz over* é um conceito de origem anglo-saxã que designa a fala fora-de-campo que asser. Refere-se particularmente à voz sem corpo, personalidade ou identidade, que enuncia fora-de-campo na narrativa documentária (alguns críticos chamam de “voz de Deus”). Geralmente é dotada de saber, expresso em asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 407). Sheila Bernard, utiliza a expressão em inglês, *voice-over*, e a define como um tipo de narração que se bem realizada, “pode ser um dos melhores e mais eficientes meios de fazer a história seguir adiante, não por contar, mas por atrair e levar o público como se fosse pela mão. A narração traz informações que, de outro modo, não estariam disponíveis, sendo, porém essenciais para o público poder vivenciar plenamente o seu filme” (BERNARD, 2008, p. 219-220).

⁵⁴ No *Que Bom Te Ver Viva*, a fala que enuncia fora-de-campo possui identidade, é a própria personagem de Irene Ravache. Nesse caso, “podemos usar a expressão *voz off* ou *fora-de-campo*” (RAMOS, 2008, p. 407).

⁵⁵ Utilizamos a expressão *atores sociais*, no sentido definido por Silvio Da-Rin (2006), de que aplica-se melhor à atuação do sujeito frente aos aparelhos de filmagem e gravação. (DA-RIN, 2006, p. 135).

76). É nessa perspectiva que Fernão Ramos observa, na articulação dos planos de tomadas⁵⁶, a existência de uma *mão oculta* que também produz enunciados ou sentidos, interagindo ativamente com o modo do “sujeito da câmera”⁵⁷ ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição da narrativa. “A *mão oculta* que articula os planos, alguns chamam de montagem” (RAMOS, 2008, p. 86).

No *Que Bom Te Ver Viva*, os enquadramentos dos planos de tomada e de sequência⁵⁸ operacionaliza, de uma forma geral, algumas regras comuns ao texto filmico. Deve-se, especialmente, destacar os enquadramentos da câmera no *close*, nos “rostos”, quando o foco incidi sobre os depoimentos das oito mulheres ex-presas políticas, dando atenção absoluta para o testemunho, objeto da filmagem.

Segundo a historiadora Alômia Abrantes (2001), “o foco no rosto, a atenção voltada para este, remete ao que Gilles Deleuze (1992) chama na cultura ocidental de rostificação, ou seja, o rosto como o lugar de registro e visibilidade das emoções vividas” (ABRANTES, 2011, p. 6). E continua:

O destaque e valoração dados ao rosto antecede as pinturas renascentistas quando se retratavam nobres e burgueses, influenciados por vários acontecimentos históricos, da tradição cristã ao narcisismo e cuidados modernos. Com a emergência da urbanização e do expansionismo modernos, na diferenciação do ambiente privado do domínio público, o rosto vai se afirmando como parte mais íntima e pessoal do ser humano. Torna-se assim o centro de paradoxos do corpo, é o mais pessoal, mas no ocidente torna-se também o local mais exposto, profundo e enigmático, falando e silenciando simultaneamente. Neste movimento, os olhos assumem um lugar especial: podem revelar, inquietar, blefar, causar confusão... Mas são referenciados como a “residência do eu”, o que captura e revela quem de fato “é” o sujeito. (ABRANTES, 2011, p. 6)

⁵⁶

“Uma tomada é um *take* único em uma imagem. Pode haver movimento de câmera durante a filmagem ou ela pode ser estática” (BERNARD, 2008, p.62). A tomada varia de acordo com o plano de enquadramento da câmera, podendo ser em: *Grande Plano Geral* – Planos bastante abertos, servindo para situar o espectador em que cidade a cena se desenvolve; *Plano Geral* – Planos utilizados para mostrar o prédio ou a casa onde a cena se desenvolve; *Plano Americano* – O personagem é mostrado do joelho para cima; *Plano Médio* – O personagem é enquadrado da cintura para cima. É muito usado para mostrar o movimento das mãos do personagem; *Primeiro Plano ou 3X4* – Também chamado de *Plano Próximo*. Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes do personagem; *Primeiríssimo Plano ou Close up* – Também chamado de *Close*. Mostra o rosto inteiro do personagem, do ombro para cima, definindo a carga dramática do ator; *Plano Detalhe* – Mostra parte do corpo do personagem, como detalhe dos olhos, boca, mãos. É usado também para mostrar objetos. (Cf.: RODRIGUES, 2007)

⁵⁷ O termo “sujeito da câmera” é utilizado por Fernão Ramos de modo amplo que vai além do corpo físico que segura a câmera, absorvendo, também, a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada (RAMOS, 2008, p. 83).

⁵⁸ No cinema “uma sequência é uma coleção de tomadas e cenas que, juntas, contam uma história mais ou menos contínua de um acontecimento que é parte de uma história maior” (BERNARD, 2008, p. 64).

Desse modo, a diretora consegue criar laços fortes de veracidade e de aproximação com o espectador, que passa a relacionar-se com a pessoa que fala de maneira mais intensa e emocional, uma vez que as falas se associam a expressões faciais que demonstram o estado emocional das personagens. Esse processo também é mantido – mesmo que em grau menor – para as tomadas em planos próximo e médio, predominantes no monólogo interpretado por Irene Yolanda Ravache.

Imagem 02: A câmera no *close* (no rosto)



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 48’53’’

Imagem 03: A câmera no Plano Médio



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 02’56’’

Por vezes, quando acompanha as depoentes no seu dia a dia, a câmera se posiciona no outro extremo, o do *plano geral*, nesse caso o contato do espectador com o que é mostrado é mais da ordem do inteligível. O “sujeito da câmera” integra a pessoa da filmagem a um

todo, a uma ideia de conjunto que, no limite, ressalta o contexto no qual se move a personagem.

Além dos enquadramentos, os movimentos de câmera, em *traveling*⁵⁹ e *panorâmica*⁶⁰, são muito importantes no *Que Bom Te Ver Viva*. Em geral, com o movimento chamado *pan* de ligação ou chicote, Murat liga a parte encenada por Ravache aos depoimentos enunciados⁶¹. Para diferenciar as duas dimensões, a cineasta utiliza uma fotografia diferenciada. Quando dos depoimentos, por exemplo, os rostos das mulheres são enquadrados como numa fotografia 3x4, o que nos traz a ideia de evocação/registro da memória, que se concretiza através das lembranças que estão sendo narradas na tela. O recurso parece de vanguarda, visto a estética da linguagem cinematográfica e do audiovisual que, via de regra, utiliza o efeito p&b (preto e branco) quando translada um determinado personagem há um tempo passado⁶² (RODRIGUES, 2007).

Chris Rodrigues (2007) chama a atenção para o fato de que, em geral, num plano de tomada ou cena temos a combinação de três elementos da linguagem cinematográfica: enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera. Nestes últimos temos a chamada *câmera alta* ou *plongée*, quando o movimento do foco é de cima para baixo, provocando um achatamento da imagem, o que provoca geralmente uma sensação de diminuição e de inferioridade do que é enquadrado. Já na *câmera baixa* ou *contre-plongée* o movimento é exatamente o inverso, o ângulo valoriza as dimensões da personalidade enquadrada dando-lhe uma visibilidade ampliada. Por fim, temos a *câmera normal*, posicionada no nível dos olhos e que produz planos neutros⁶³ (Cf.: RODRIGUES, 2007, p. 26-28). No *Que Bom Te Ver Viva* predomina a câmera normal, quando do foco nos depoimentos; já no monólogo encenado por Ravache, temos uma variação entre a câmera normal e câmera alta⁶⁴.

⁵

⁹ Na terminologia de cinema e audiovisual, *traveling* ou carrinho de aproximação/afastamento é todo movimento de deslocamento de câmera no espaço de gravação. Conforme Rodrigues (2007), temos: *travelling* ou carrinho de afastamento – quando o carrinho com a câmera se afastam da pessoa/objeto filmado; *travelling* ou carrinho de aproximação – quando o carrinho com a câmera se aproximam da pessoa/objeto filmado.

⁶

⁰ Em oposição ao *travelling*, no movimento de *pan*, *tilt* ou panorâmica a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, no sentido da direita para esquerda ou vice-versa; de cima para baixo ou vice-versa. Segundo Rodrigues (2007), o movimento de *Pan* ocorre de três formas: 1) panorâmica de reconhecimento – a câmera “investiga” o espaço; 2) panorâmica de acompanhamento – a câmera acompanha o personagem; 3) panorâmica de ligação ou chicote – liga dois planos/eventos próximos.

⁶¹ O movimento de *chicote* é utilizado por Murat até mesmo para fatiar os depoimentos da parte documental; o movimento se configura a partir do escurecimento gradual da tela, no sentido da esquerda para a direita.

⁶² Esse recurso de evocar a lembrança através da fotografia p&b é muito comum, também, nas produções audiovisuais televisivas.

⁶³ Para saber mais sobre os planos, enquadramentos e ângulos que caracterizam a linguagem audiovisual cinematográfica, ver: VANOYE e GALIOT-LÉTÉ, 1994.

⁶

⁴ ver imagens 04 e 05.

Imagem 04: A câmera normal



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 05’48’’

Imagem 05: A câmera alta



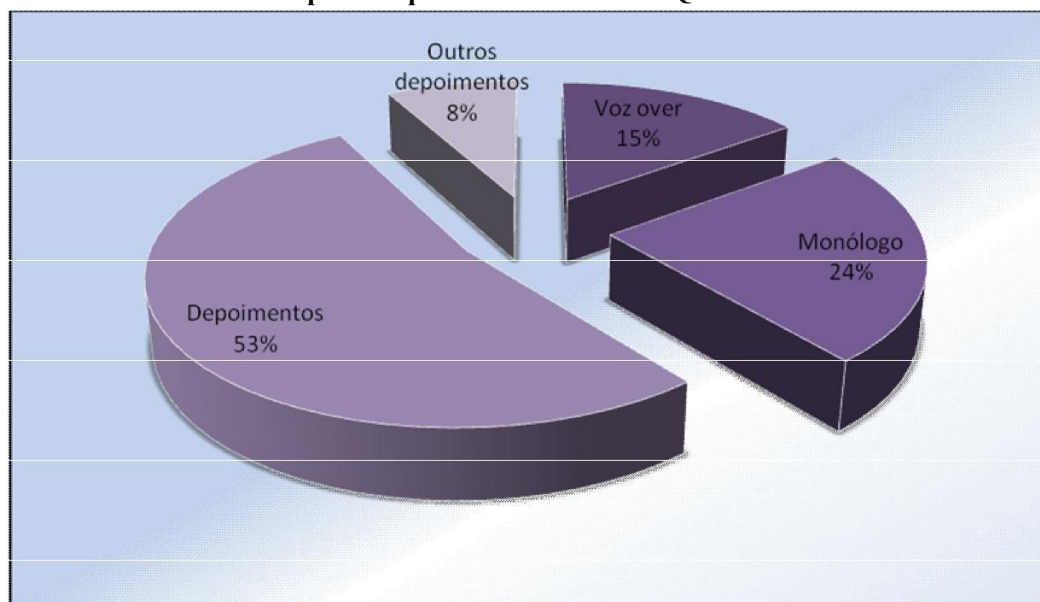
Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 07’37’’

Com a duração precisa de 97’24’’ (noventa e sete minutos e vinte e quatro segundos), os planos enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera são trabalhados no *corpus* do *Que Bom Te Ver Viva* por meio de 12 (doze) capítulos, subdivididos em 24 (vinte e quatro) sequências.⁶⁵ O tempo dedicado a cada dimensão do documentário pode ser visualizado no gráfico que segue.

⁶

⁵ A descrição completa do filme *Que Bom Te Ver Viva* (capítulos, sequências e tomadas) encontra-se na tabela do APENDICE – A deste trabalho de dissertação.

Gráfico 01: Tempo de sequência e tomada em “Que Bom Te Ver Viva”



Produção: Jonatas Xavier

Em *Que Bom Te Ver Viva*, esses números percentuais de espaço de tempo posto no Gráfico 1: 53% (depoimento das mulheres), 24% (monólogo teatral interpretado pela atriz Irene Ravache), 15% (voz over), 8% (outros depoimentos) – correspondem, respectivamente, a aproximadamente: 52’15”, 23’15”, 14’30” e 7’30”.⁶⁶

Com efeito, fica clara a predominância do tempo dedicado aos relatos de memória, em relação ao tempo dedicado às entrevistas como a principal estratégia fílmica do documentário. Não obstante, podemos tecer semelhanças entre o trabalho de Lúcia Murat como documentarista e o trabalho do historiador, que recorre ao trabalho com entrevistas: a metodologia da história oral.

2.2. A entrevista na situação de história oral

A história oral, gestada na obra de autores do porte de Jacques Le Goff⁶⁷ (2012) e Paul Thompson (1992), e sua influência na *História Cultural*, teve grande impacto sobre os

⁶⁶ Esses dados foram extraídos a partir da descrição completa do tempo de tomadas e sequências do filme *Que Bom te Ver Viva*, que encontra-se na tabela do APÊNDICE – A deste trabalho de dissertação.

⁶⁷ Na concepção de Jacques Le Goff [...] “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. [...] é também um instrumento e um objeto de poder. [...] Nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) não escaparam à vigilância dos governantes, mesmo que possam controlar esta memória tão estreitamente como os novos utensílios de produção desta memória [...]. A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para

estudos de memórias e oralidades. No Brasil, o livro de Ecléa Bosi (1994), intitulado *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, impulsionou de forma significativa as pesquisas práticas da história oral no país. Embora, Bosi não faça referência teórica a história oral, pelo menos em sua exegese, sua obra passou a ser sinônimo de um tipo de pesquisa com o uso de entrevistas, gravador, arquivos, diálogos, fitas, transcrições, todo um aparato tecnológico necessário para a realização desse tipo de prática historiográfica⁶⁸. Na introdução de sua obra, Bosi afirma: este é um estudo sobre memórias de velhos. Para obtê-las, entrevistei longamente pessoas que tinham em comum a idade, superior a setenta anos, e um espaço social dominante em suas vidas: a cidade de São Paulo (BOSI, 1994, p, 37). A partir de memórias individuais e coletivas vivida por velhos, lembranças que se prendem a lugares – igrejas, ruas, cantigas – Bosi recria o passado da capital paulista.

Nessa perspectiva de prática, e com aporte teórico em Alberti (2004, 2005), Delgado (2010), Ferreira e Amado (2012), Rodrigues e Padrós (2000), Leite (2012) e Montenegro (2003, 2010a, 2010b)), pensamos a história oral na perspectiva de uma metodologia. E, neste sentido, concordamos com Willian Souza e Giulia Crippa (2010), na afirmação de que,

[...] nas pesquisas com entrevistas, não se objetiva mostrar a percepção do coletivo, como uma síntese, uma voz única, mas expor as semelhanças individuais que reforçam a idéia de traços comuns, a vida inserida no social, sem negar o característico do singular. Por isso a importância de transcrever, inserir no texto e dar nomes a cada entrevistado quando se faz história oral. (SOUZA e CRIPPA, 2010, p. 77)

O documentário de Lúcia Murat de certo modo encaminha-se nessa metodologia. No primeiro capítulo do filme, Lúcia Murat apresenta individualmente as oito mulheres depoentes, recortando um trecho curto e marcante de entrevista de cada uma delas. Congela a imagem dos seus rostos em plano *close up*, acrescentando, no outro, escritos em letras vermelhas como que borradas de sangue, com nome, organização política da qual era integrante, ano em que foi presa/tempo de tortura e situação no tempo presente da realização do vídeo (1988)⁶⁹. Descrições que elucidamos na tabela que segue:

servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2012, p. 455-457) [grifo do autor].

⁶⁸ Os trabalhos desenvolvidos pelo Programa de História Oral do CPDOC/EGV/RJ, Arquivo de História Oral da UNICAMP, as pesquisas do professor Antonio Torres Montenegro da UFPE, os congressos nacionais e regionais organizados pela Associação Brasileira de História Oral – ABHO - e suas publicações são as grandes referências para o estudo desse campo da História no país. Inclusive no seio do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB), encontramos diversas dissertações desenvolvidas a partir dessas referências. Trabalhos que podem ser consultados através do site: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/>

⁶⁹ No *Making of* (2009), Murat fala ter filmado o documentário no ano de 1988, todavia só conseguiu terminá-lo em 1989.

Tabela 03
Relação das mulheres entrevistadas em “Que Bom Te Ver Viva”

Nome	Anos 1970	1988
Maria do Carmo Brito	Comandante da organização guerrilheira VPR, é presa em 1970 e torturada durante dois meses. Trocada pelo embaixador alemão, fica dez anos no exílio.	Casada, com dois filhos, trabalha como educadora.
Estrela Bohadana	Militante da organização clandestina POC, é presa e torturada em 1969, no Rio, e em 1971, em São Paulo.	Filósofa, está casada e tem dois filhos.
Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi)	Militante ligada ao movimento estudantil, é presa e torturada quatro vezes nos anos 70.	Está separada, tem dois filhos e é médica sanitaria.
Rosalinda Santa Cruz (Rosa)	Militante da esquerda armada, é presa e torturada duas vezes. Tem um irmão desaparecido em 1974.	Professora universitária, tem três filhos.
Anônima	Militante de organização guerrilheira, fica quatro anos na clandestinidade e quatro na cadeia.	Vive hoje numa comunidade mística e pede para não ser identificada.
Criméia de Almeida	Sobrevivente da guerrilha do Araguaia, é presa grávida, em 1972, e tem um filho na cadeia.	Enfermeira, vive sozinha com o filho.
Regina Toscano	Militante da organização guerrilheira MR-8, é torturada e fica um ano na cadeia em 1970.	Tem três filhos e trabalha como educadora.
Jessie Jane	Presa durante o sequestro de um avião, em 1970, é torturada três meses e fica nove anos na cadeia.	Casada, tem uma filha, é historiadora.

Fonte: Informações extraídas de *QUE Bom Te Ver Viva* – 03°54’-04°20’-04°38’-04°59’-05°55’-06°14’-06°40’-07°05’.

Com esse recurso, Lúcia Murat busca apresentar uma “história com testemunhas”, similarmente aos moldes definidos por Rodrigues e Padrós (2000), enriquecida com técnicas de “história oral”, em que propõe uma interação entre o produtor, o protagonista do acontecimento (a testemunha) e o espectador, demonstrando uma preocupação, típica do documentarista, em revelar que as memórias ali retratadas são vivas e fazem parte das histórias daqueles personagens reais. Assim, a diretora assume sua participação ativa na construção do tema, *parte intrínseca do processo de edição*, transparecendo na produção do material sua marca autoral.

Tal como o historiador que trabalha com entrevistas gravadas, a cineasta selecionou trechos e os comparou, sincrônica e diacronicamente, no próprio texto fílmico para desenvolver uma argumentação. “Todavia, tanto para o espectador como para as mulheres que cederam as entrevistas, não se oblitera que o que se insere das falas são fragmentos entre tudo

que foi colhido, devido ao recorte temático e espaço-temporal do filme”⁷⁰ (SOUZA; CRIPPA, 2010, p. 86).

Não obstante, com *Que Bom Te Ver Viva* enveredamos pelo universo das recordações e das experiências rememoradas, com todos os riscos que incorporam: atualizações, distorções, lapsos, pois, estamos diante de um material cujo tratamento passa pelas especificidades da história oral, como adverte Alessandro Portelli: “a história oral não mais trata de fatos que transcendem a interferência da subjetividade; a História oral trata da subjetividade, memória, discurso e diálogo” (PORTELLI, 1998b, p. 26).

No tocante à idéia de que a principal especificidade da história oral reside no fato de tornar a subjetividade apreensível, Delgado (2010) conclui que a história oral “*Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida*” (p. 16) [grifo em itálico no original]. E como tal procedimento metodológico [...]

[...] busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. [...] Traz em si um duplo ensinamento: sobre a época enfocada pelo depoimento – o tempo passado, e sobre a época na qual o depoimento foi produzido – o tempo presente. Trata-se, portanto, de uma produção especializada de documentos e fontes, realizada com interferência do historiador [leia, também, do documentarista] e na qual se cruzam intersubjetividades. (DELGADO, 2010, p. 15-16).⁷¹

Segundo Delgado, “usualmente os manuais, os livros, e os artigos que se referem aos procedimentos relativos à história oral identificam dois tipos de entrevistas como as mais utilizadas em pesquisas ou projetos que produzem fontes orais: depoimentos de história de vida e entrevistas temáticas” (DELGADO, 2010, p. 20). *Que Bom Te Ver Viva* pode ser percebido a partir do âmbito das entrevistas temáticas, “que se referem a experiências ou processos específicos vividos ou testemunhados pelos entrevistados” (DELGADO, 2010, p. 22), no caso específico “a tortura, a guerrilha e a violências dos anos 1960-1970”.

Esses testemunhos assinalam não somente fatos e subjetividades relacionados à ditadura, mas também ao processo sócio-histórico-político dos anos anteriores e posteriores

⁷

⁰ Segundo Aramis Millarch (1989) foram aproveitados poucos minutos das entrevistas no filme, “Embora, fosse possível gravar mais de uma hora com cada uma das depoentes”. O material que sobrou foi doado por Lucia Murat para o arquivo de História Oral da UNICAMP.

⁷

¹ Não obstante, com base teórica em Lucília de Almeida Neves Delgado (2010, p. 16), compreendemos que o tempo no filme *Que Bom Te Ver Viva* é o tempo da memória, que traz em si um duplo ensinamento: sobre a época enfocada pela entrevista – no caso o tempo da Ditadura no Brasil (1964-1985), e sobre a época na qual as entrevistas contidas no filme foram realizadas – o final dos anos 1980. Dimensão esta trabalhada no capítulo anterior, quando do diálogo com o conceito de representação social.

ao período ditatorial. Com a câmera sensível de Lúcia Murat voltada para o presente dessas histórias e memórias, o filme registra também os diversos enfoques e avaliações sobre as discussões políticas travadas na década de 1980 em torno das reparações aos anistiados, da punição aos torturadores e de outras reivindicações por justiça. A abrangência de temas, tanto nos depoimentos como no monólogo interpretado por Irene Ravache, permite uma percepção do efeito que o passado ditatorial teve, e ainda tem, na vida daquelas mulheres e da sociedade brasileira em seus diversos aspectos.

No vídeo, as memórias narradas nascem de “situações-limite”, e vêm à tona individualmente, no sentido evidenciado por Henri Bergson. Para este filósofo, a singularidade de todas as lembranças armazenadas na memória compõe a memória individual única e invariável de cada indivíduo. As lembranças pessoais “exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último invólucro de nossa memória” (BERGSON, 2010, p. 120). O espírito está vinculado a estas lembranças e a esta memória, constituindo, dessa forma, o que as pessoas possuem de mais pessoal e específico.

Todavia, pensando o conjunto de depoimentos, percebemos que eles compõem um mosaico articulado que nos transmite o sentido de *memória coletiva* do grupo que viveu os fatos narrados – mulheres que foram à luta armada e sofreram com a violência da repressão militar: “As lembranças de umas servem de suporte às memórias de outras, numa dialética articulada entre memória individual e memória coletiva, bem no sentido discutido por Halbwachs” (BEHAR, 2010, p. 191).

Para Halbwachs, o caráter individual da memória é sobreposto pelo caráter coletivo, visto que as pessoas não se bastam. O sociólogo não nega a existência de memórias individuais, mas ele as vincula intimamente às memórias coletivas, tanto é que as define como pontos de vista sobre a memória coletiva (HALBWACHS, 2006, p. 49-50). Nesse sentido, Halbwachs propõe que se deve pensar a memória principalmente a partir do seu compartilhamento de interesses e lembranças em comum com outras pessoas.

Ao utilizar entrevistas, como na história oral, Lúcia Murat reforça no documentário o papel do indivíduo que, mesmo inserido no coletivo, não se dissolve nele. Como esclarece Portelli: “se toda memória fosse coletiva, bastaria uma testemunha para uma cultura inteira” (PORTELLI, 1998a, p. 127). Assim, é necessário observar as formas pelas quais cada depoente organiza e dá sentido às suas próprias memórias que no conjunto compõem memórias coletivas e dão à tortura praticada contra elas uma dimensão histórica, na medida em que caracterizam um conjunto de práticas sistemáticas da ditadura brasileira nos anos

1960-70. Desse modo, o filme de Murat continua transmitindo o sentido de memória social, mas reconhecemos que ela só “se materializa nas reminiscências e discursos individuais” (PORTELLI, 1998a, p. 127).

A evocação do passado é um exercício de memória que traz a marca do tempo em que se fala. Impressões e análises sobre uma mesma experiência podem ser narradas de uma maneira bastante diferente, anos depois do primeiro relato. O ato de lembrar sempre se produz quando já transcorreu algum tempo. Essa marca implica na distinção que ela estabelece entre o *antes* e o *depois*. A memória é a guardiã da profundidade da distância temporal. “E é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre” (RICOEUR, 2007, p. 35).

A memória tem outra característica, é algo que chega a nós espontaneamente, mas também é objeto de busca, ela é “exercitada”. “Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 24). A lembrança é alternadamente encontrada e buscada. A memória é a conjunção da evocação simples e do esforço de recordação, da estimulação externa e da leitura interna de imagens, que busca semelhanças e realiza associações (RICOEUR, 2007, p. 37-38).

Dessa forma, reiteramos que as memórias e histórias registradas no filme *Que Bom Te Ver Viva* não são a realidade passada como ela ocorreu e em sua totalidade, mas, (re)elaborações sobre ela. Todavia, isso não significa ou implica em nenhuma perda no valor daquelas fontes orais. Pelo contrário, é preciso atentar para o fato de que a oralidade e a memória são extremamente fecundas no que concerne às possibilidades que apresentam ao conhecimento histórico. Por outro lado, como lembra a historiadora Fabiolla Leite, “também é necessário ter o cuidado para não incorrermos em um relativismo acrítico ou mesmo em anacronismos diante desse tipo de fonte” (LEITE, 2012, p. 39).

Tais possibilidades se tornaram um “problema sério”, segundo Lúcia Murat, na montagem do filme *Que Bom Te Ver Viva*. No *Making of* (2009) a diretora relata que quando se promoveu a editar o filme a narrativa não fluía, foi então que lhe veio a idéia de construir o texto *off*, a *voz over*, quando a Irene Ravache conta a história de cada depoente, transmitindo a sensação real de que teria sido ela a realizadora das entrevistas. “Ela teria feito as entrevistas, ela teria contado aquilo tudo. Foi assim que a gente descobriu as fotos que foram feitas também depois, que lembravam a cadeia” (MURAT In: *Making of* – 04’35”).

A propósito, é necessário observar a dupla participação de Irene Ravache no documentário: além de proferir a narrativa em *voz over*, refletindo sobre as memórias e

histórias de vidas das oito depoentes⁷², também, enuncia e encena o monólogo que, segundo Lúcia Murat, representa o inconsciente de cada uma das depoentes e o *alterego* da própria cineasta (MURAT In: *Making of* – 18'04").

2.3. O monólogo e a face performática

Antes de qualquer coisa, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de compreendermos que em nenhum momento o monólogo interpretado por Irene Ravache no *Que Bom Te Ver Viva* se confunde com a voz em 'off' que se enuncia no documentário. Trata-se, em nossa concepção, de dois aspectos diferentes que estão presentes no material documental como recursos possíveis, utilizados pela diretora, para escrita do texto fílmico.

Ao falar no *Making of* (2009) do *Que Bom Te Ver Viva* sobre o monólogo, Lúcia Murat chama a atenção para o fato de que essa encenação dramatúrgica surge de sua intenção de se cercar da questão da tortura a partir de todos os ângulos. Para Murat, colocar as pessoas falando sobre a tortura, via de regra, provoca no espectador um sentimento de piedade. No entanto, a partir de sua experiência pessoal, sua intenção era mostrar como os sobreviventes da tortura vivem com as memórias do passado sem romperem a barreira da sanidade. Murat enfatiza que até poderia ter filmado uma pessoa que tinha enlouquecido, “eu podia mostra a loucura em estado bruto”, mas não conseguiria, a partir de depoimentos, mostrar o limite [o inconsciente/ os silêncios] vivenciado pelos que tinham sobrevivido lúcidos à prática da tortura (MURAT In: *Making of* – 08'09"). Assim, a ideia do monólogo foi uma maneira de trazer à tona aspectos que, na avaliação de Murat, os depoimentos coletados contemplavam apenas parcialmente: misérias internas provocadas pelo trauma da tortura, dramas íntimos e pessoais, inclusive os seus.

Não obstante, o monólogo se configura em *Que Bom Te Ver Viva* como uma representação do “Eu”, do *alterego* da cineasta Lúcia Murat, que pode ser evidenciada em dois aspectos: *primeiro* pelo fato da personagem de Irene Ravache quase que usurpar o lugar da diretora, não apenas a partir da locução em *over*, dimensão que nos transmite a ideia real de que Ravache teria realizado as entrevistas, mas também nos gestos e postura diante da câmera. Sobre estes aspectos da personagem de Ravache Murat relata:

Eu só pude perceber o quanto que ela [Irene Ravache] mim usou pra construir essa personagem, quando na primeira ação, na primeira cena, ela

⁷

² Nessa dimensão fílmica, Ravache se configura como um narrador onisciente. Ela sabe de toda a narrativa e de tudo o que pensam e sentem as personagens/depoentes, mas não atua como protagonista.

imitou um gesto, uma mania que eu tenho de fazer assim com o cabelo [Murat enrola o cabelo]. E se vocês forem ver na primeira cena do filme, ela [Ravache] ta fazendo assim no cabelo [Murat enrola novamente o cabelo]. Quer dizer, ela aproveitou de mim. É maravilhoso como o trabalho de atriz que ela fez comigo durante aqueles ensaios. Quer dizer, quase usurpando meu papel de diretora. Eu fiquei muito encantada e tenho, assim, o maior respeito pelo trabalho que ela fez. (MURAT In: *Making of* – 16’27’’)

A representação do “Eu” da cineasta nos remete, por exemplo, ao lugar de atuação da personagem de Irene Ravache, dimensão de difícil apreensão segundo nos conta Lúcia Murat:

A gente teve uma grande dificuldade com a definição de cenário. A Irene é [...], ela é o *alterego*. Então, ela teria que ter um espaço. A discussão seria: que espaço seria esse? Ou a gente construía um espaço abstrato, inteiramente abstrato como se fosse um teatro – no teatro você tem muito mais possibilidade disso –, ou tentava construía alguma coisa que as pessoas se identificassem. O que poderia ser feito fechado. Tinha que ser fechado porque ela era um personagem fechado, porque ela é a cabeça, digamos assim, *ela é o inconsciente de cada um*. Então pra mim era inevitável que fosse um espaço fechado. O único que fosse alguma coisa diferente, mas que ao mesmo tempo permitisse que as pessoas se identificassem, pra mim era a casa, então a gente decidiu fazer uma casa. (MURAT In: *Making of* – 18’04’’) [grifos nosso]

Sigmund Freud, em sua obra original, *A Interpretação dos Sonhos* (1900), estipula que os símbolos e representações são produtos do inconsciente, tipicamente produzidos enquanto modo de se comunicar com o “eu” consciente ou ego. Freud achava que a mente possuía três tendências internas conflitantes: o *id* é o inconsciente, local de instinto e desejo, o *ego* é o próprio consciente e o *superego* é um autocrítico internalizado. Para evitar a censura do superego, o *id* utiliza imagens simbólicas para comunicar-se com o ego.⁷³

A casa é um símbolo do “eu” e o modo como a descrevemos pode simbolizar aspectos de nossa personalidade ou atitude. Segundo O’Connell e Airey, “simboliza o interior de uma pessoa, ‘em casa’, nos sentimos psicologicamente enraizados; corredores, salas e quartos são estruturas com as quais estamos familiarizados” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 84-85). E, neste sentido, compreendemos que quando a cineasta define uma casa como cenário e mostra parte dela no filme, ela está descrevendo involuntariamente sua estrutura psíquica e uma tentativa de apreender, também, a estrutura das outras oito mulheres que depõem no *Que Bom Te Ver Viva*.

⁷³

³ Carl Gustav Jung, antigo aluno de Freud, divergiu de seu mentor desenvolvendo sua teoria do “inconsciente coletivo”, um nível mítico de inconsciente cujo simbolismo é arquétipo e não pessoal. Para Jung, a mente também possui três partes principais: a mente consciente, o inconsciente pessoal, um armazenamento das “memórias” individuais, e o inconsciente coletivo. Com a teoria do inconsciente coletivo, Jung argumenta que existe uma camada da mente humana que usa símbolos, signos e representações para expressar os temas universais humanos. (Cf.: JUNG, 2000)

De forma paralela, compreendemos que as imagens que focam o exterior da casa em que atua Ravache podem ser vistas como uma representação de personalidade externa da cineasta e das outras mulheres depoentes. Durante toda narrativa fílmica, estes aspectos externos são mostrados a partir das sombras projetadas das grades que marcam as janelas da casa; a única imagem que mostra, de fato, o exterior do ambiente é mostrada na última cena do filme, quando a personagem de Ravache inquiri a respeito do trauma que carrega por ter sido torturada, sobretudo, no que concerne à relação com o outro que, em sua fala, vem a partir de uma conotação sexual, amorosa.

Imagem 06: A casa e o exterior



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 95’30”

O *segundo* aspecto é mais evidente, em que visualizamos uma representação do “eu” da cineasta Lúcia Murat, diz respeito ao texto do monólogo enunciado por Irene Ravache. Por diversas vezes a atriz enuncia experiências individuais vivenciadas por Lúcia Murat, quando de sua prisão em 1971 no Rio de Janeiro⁷⁴. Não obstante, o recurso ficcional apresenta-se como uma resolução criativa da diretora que, quiçá por uma questão de linguagem cinematográfica ou mesmo ética, não podia entrevistar a si mesma, autoentrevistar-se. Independentemente do contexto de produção cinematográfica, compreendemos que o diretor sempre está presente no filme, mas, no caso de *Que Bom Te Ver viva*, o filme é, também, *uma escrita* da história de vida da cineasta Lúcia Murat.

Com efeito, Murat tem sua presença duplicada em *Que Bom Te Ver Viva*, pois, não só o realiza por trás das câmeras, mas também está presente nos textos da encenação construída e da narrativa em *voz over*. É nesse sentido que destacamos o seu compromisso

⁷

⁴ Ver enunciação de Irene Ravache In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 44’55”, e a entrevista de Lúcia Murat a Luiz Maklouf Carvalho (1998, p 196).

com o material documental produzido. *Que Bom Te Ver Viva* pode ser definido como um filme muito íntimo e pessoal, diríamos mesmo, quase que *autobiográfico*, por se tratar de uma “*escrita de si*”, uma “*fabulação do outro*”, em nossa avaliação, visto sua condição igual às das depoentes, como torturada e sobrevivente.

O filme, pela ênfase dada às características subjetivas da experiência e da memória, propõe essa forma de acesso ao conhecimento sobre o mundo social, num movimento que *pretende ir além do expositivo* e factual. O forte tom autobiográfico, e a combinação do real (depoimentos) com o imaginário (monólogo), pelo qual a sensibilidade da cineasta Lúcia Murat estimula a nossa, escapa de uma representação objetiva do mundo histórico no qual as memórias das depoentes e de muitos dos espectadores têm chão comum. Seguindo o esboço teórico da tipologia explicitada por Bill Nichols, compreendemos que predomina no filme *Que Bom Te Ver Viva* o modelo de “documentário performático”, pois, via de regra, busca “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal.” (NICHOLS, 2005, p. 171).

Filmes documentários do *modo performático* como o *Que Bom Te Ver Viva*, “ênfatizam o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita idéias de objetividade em favor de evocações e afetos” (NICHOLS, 2005, p. 63). Nichols afirma que “todos os filmes performáticos compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público” (NICHOLS, 2005, p. 63).

Cabe observar que, independentemente da vinculação teórica ou tipologia de produção, não podemos desconsiderar o fato de que o trabalho do documentarista acaba por ter uma analogia com o trabalho do historiador. Consideramos que ambos relacionam-se na mobilização dos “efeitos de realidade” e das técnicas de prova e produção. No caso da narrativa cinematográfica em destaque nesta dissertação, a semelhança é contundente na forma como Lúcia Murat trabalha a memória utilizando diretamente a entrevista na situação de história oral: os depoimentos colhidos foram cortados, recortados e recompostos numa obra audiovisual, o *Que Bom Te Ver Viva*, que propõe uma leitura histórica, uma interpretação do passado ditatorial a partir das lembranças que permanecem no presente das oito mulheres depoentes.

Antes de enveredarmos pelo universo dessas lembranças, começamos por contextualizar historicamente o passado evocado na memória, ou seja, o Brasil ditatorial dos anos 1960-1970. Com ênfase naquelas personagens reais, procedemos de início uma reflexão

teórica sobre a participação feminina na luta armada contra a ditadura. Por conseguinte, chamamos a atenção para a prática da tortura exercida pela ditadura militar (tema do filme), um recurso repressivo extremo que denota a violência do regime.

2.4. Brasil, anos 1970: o passado evocado na memória

Os anos 1970 ficaram marcados pelo desencadeamento de golpes de Estado e pela entrada dos militares no cenário político de diversos países da América Latina, dentre eles o Brasil. Para se ter uma ideia desse expansionismo militarista, Nilson Borges afirma que, “em 1979, dois terços da população latino-americana, calculada na época em 400 milhões de habitantes, viviam em Estados dotados de regimes militares ou sob dominação castrense” (BORGES, 2012, p. 15).

No Brasil, ao lado de seus aliados civis, os militares derrubaram o governo constitucional de João Goulart e tomaram o poder sob o pretexto de livrar o país da ameaça comunista⁷⁵ e de resgatar a democracia. Entretanto, o golpe militar de 31 de março de 1964 durou muito além do previsto e tomou rumos muito diversos. Dias depois de instaurado, o movimento revelou-se ditatorial e, por meio de diversos decretos, chamados Atos Institucionais (AI), mudou autoritariamente as instituições brasileiras. O AI-1 foi baixado a 9 de abril de 1964 pelos comandantes das três Forças Armadas, e modificava pontos fundamentais da Constituição Federal. Estabeleceu a eleição para presidente por votação indireta do Congresso Nacional, que acabou elegendo a 15 de abril, com mandato até 31 de janeiro de 1966, o general Humberto de Alencar Castelo Branco⁷⁶. Esse ato suspendeu as imunidades parlamentares, cassou mandatos, suspendeu a estabilidade de emprego de juízes e demais funcionários públicos, conferiu ao presidente da República poderes para enviar projetos de lei para apreciação da Câmara dos Deputados e do Senado que, se não fossem votados em até 30 dias, eram considerados aprovados por decurso de prazo. (Cf.: GASPARI, 2002a)

⁷⁵ Sobre a temática do anticomunismo no Brasil, ver: MOTTA, 2002.

⁷⁶ Com o regime militar iniciado em 1964, a nação brasileira assistiu à sucessão, na presidência da república, dos seguintes líderes militares: 1) marechal Humberto de Alencar **Castelo Branco** – abril de 1964 a março de 1967; 2) marechal Artur da **Costa e Silva** – março de 1967 a agosto de 1969; 3) Junta Militar composta pelos chefes das Forças Armadas (Augusto Hamann Rademaker Grunewald, Aurélio Lyra Tavares, Márcio de Souza e Melo), que governou o país por ocasião da doença e posterior morte de Costa e Silva – agosto de 1969 a outubro do mesmo ano; 4) general Emílio Garrastazu **Médici** – novembro de 1969 a março de 1974; 5) general Ernesto **Geisel** – março de 1974 a março de 1979; 6) general **João** Baptista de Oliveira **Figueiredo** – março de 1979 a março de 1985. No 1) temos a consolidação do regime militar; no final do 2) temos o endurecimento do regime com a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968; no 4) temos o auge da repressão militar; no 5) os primeiros passos de abertura política; e no 6) a abertura política. (Cf.: GASPARI, 2002a, 2002b)

O Ato seguinte reforçou os poderes presidenciais e extinguiu todos os partidos políticos. Foram criados apenas dois partidos: a ARENA, que reunia as forças governistas de direita, e o MDB, partido de oposição. Vieram outros Atos, estabelecendo eleições indiretas também para governadores e prefeitos, e promulgando uma nova Constituição em 1967. (BORGES, 2012, p. 20)

De acordo com Marcelo Ridenti (2010), a partir de 1966, a oposição começou a rearticular-se, contando com membros da Igreja, sindicalistas, estudantes e operários. Com essa rearticulação, as medidas repressivas se intensificaram; a tortura e demais ações violentas se efetivaram como um “método” corrente para a manutenção do que a ditadura chamava “ordem”. O assassinato do estudante secundarista Edson Luís, pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, durante um protesto feito contra a má qualidade da refeição servida aos estudantes carentes, provocou imensa revolta na população, e seu enterro foi acompanhado por milhares de pessoas, uma faixa envolvia o caixão com a frase: “*Os velhos no poder, os jovens no caixão*”.⁷⁷

A indignação popular cresceu e, em junho de 1968, explodiu na Passeata dos Cem Mil⁷⁸ e em greves operárias em vários pontos do país.⁷⁹ Em 13 de dezembro do mesmo ano, como forma de “manter a ordem” na sociedade que resistia, é promulgado o AI-5. Quando então, a face autoritária da ditadura endureceu ainda mais. Entre outros, são resultados desse Ato Institucional:

[...] poderes praticamente irrestritos para o presidente, suspensão da garantia de *habeas corpus* para os acusados de “crimes” contra o Estado, novas cassações de mandatos, suspensão de direitos políticos, censura aos meios de comunicação, perseguições e o agravamento das torturas. (SILVA, 2008, p. 17).

Nessa perspectiva, Teles (1999) argumenta que fecharam-se todas as vias políticas legais. [...] “Dia a dia, a repressão política demonstrava o quanto era impossível concretizar eficazmente, dentro da legalidade, qualquer iniciativa de protesto, por mais tímido que fosse. Nem mesmo a posição mais servil era consentida (TELES, 1999, p. 63-64). Mesmo com a forte repressão, o PCB, tradicional organização de esquerda, opunha-se à luta armada, posição que levou Carlos Marighella a romper com o partido e formar a ALN. No mesmo sentido,

⁷⁷ Informações retiradas do filme documentário: *Passeata dos Cem Mil*. Curta-metragem de aproximadamente 12 minutos, adicionado aos extras do *Que Bom Te Ver Viva*, na versão digital de 2009.

⁷⁸ Realizada em junho de 1968, a passeata dos cem mil reuniu milhares de pessoas em protesto contra ditadura nas ruas do Rio de Janeiro. (Documentário: *Passeata dos Cem Mil*, 2009)

⁷⁹ Esses protestos contra as forças armadas, foram influenciados, também, pelo movimento dos estudantes franceses – “Maio de 68”. Tais ações contaram com o apoio de parte da Igreja Católica (Ala progressista), dos intelectuais e da simpatia da população. (SILVA, 2008, p. 16-17)

como forma de sobrevivência política, restou para os militantes de esquerda, cada vez mais acuados, a resistência armada aos desmandos e arbitrariedades, quando então novos grupos de esquerda foram formados (TELES, 1999, p. 63-64).

Nesse diapasão, Teles (1999) chama a atenção para a participação feminina na luta armada contra a ditadura, inclusive fazendo críticas a autores de esquerda que têm sido omissos a diluição da presença feminina na luta contra a ditadura: “Jacob Gorender, que buscou traçar a trajetória das esquerdas, mencionou apenas quatro mulheres no livro *Combate nas Trevas*” (TELES, 1999, p. 64). Sobre a atuação das mulheres nas organizações de esquerda, Teles afirma:

O relacionamento distante das organizações de esquerda com os vários segmentos sociais, devido ao constante esquema repressivo e mesmo ao comportamento dogmático delas, impedia que enxergassem a ampliação das atividades femininas. De fato, as mudanças sociais eram pouco percebidas por essas organizações, que atuavam influenciadas por idéias conservadoras, particularmente a respeito das mulheres. [...] As propostas políticas dessas organizações eram justas quanto ao combate à ditadura militar e ao capitalismo. Cada vez mais as mulheres eram atraídas para a participação política – assunto proibido a homens e mulheres. Sensíveis às propostas dos partidos políticos clandestinos, muitas mulheres entraram nessas organizações, embora seus militantes fossem em sua maioria homens. (TELES, 1999, p. 64-65)

Da mesma forma que Teles (1999), Marcelo Ridenti (2010) argumenta que ainda que algumas organizações contassem com razoável número ou percentagem de mulheres (ver tabela 04), sobretudo os grupos armados urbanos, as organizações eram compostas por ampla maioria masculina nos anos 1960 e 1970.

Tabela 04
Organizações de esquerda no Brasil, conforme o sexo dos processados judicialmente (1960-1970)⁸⁰

Organização	Feminino	Masculino	Total
MR-8	30 (18,9%)	129 (81,1%)	159 (100%)
PC do B	47 (15,1%)	212 (81,9%)	259 (100%)
POC	41 (29,9%)	96 (70,1%)	137 (100%)
VAR	47 (17,4%)	223 (82,6%)	270 (100%)
VPR	35 (24,1%)	110 (75,9%)	145 (100%)

Fonte: RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 281.

⁸⁰ Devido ao grande número de organizações de esquerda, decidimos enfatizar na Tabela 04 apenas aquelas referenciadas no documentário *Que Bom Te Ver Viva*: VPR, POC, MR-8, e as organizações de esquerda vinculadas ao Movimento Estudantil em geral.

Para Ridenti (2010), os números apresentados são de grande relevância quando levados em conta alguns elementos. Em primeiro lugar, numa leitura histórica, deve-se perceber que as mulheres ocupavam posições submissas na política e na sociedade brasileira do final dos anos 1960. “A norma era a não participação das mulheres na política, exceto para reafirmar seus lugares de ‘mães-esposas-donas-de-casa’, como ocorreu com os movimentos femininos que apoiaram o golpe militar de 1964”⁸¹ (RIDENTI, 2010, p. 197). Não sem efeito, a participação feminina nos grupos de esquerda reflete um progresso na libertação da mulher no final dos anos 1960, quando então muitas tomavam parte nas lutas políticas, para questionar a ordem estabelecida em todos os níveis, ainda que suas reivindicações não tivessem explicitamente um caráter feminista, que ganharia corpo só nos anos 1970 e 1980, em outras conjunturas. Assim, a participação da mulher nas esquerdas armadas era um avanço para romper com o estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, que vive em função do homem. (Cf.: RIDENTI, 2010, p. 197)

Em segundo lugar, Ridenti escreve que “a opção dos grupos guerrilheiros implicava uma luta militar, pelas suas características, tendia a afastar a integração feminina, pois historicamente sempre foi mais difícil converter mulheres em soldados (RIDENTI, 2010, p. 197). Todavia, conforme os dados levantados, o autor se surpreende com a presença das mulheres em organizações tipicamente militarista, como a VPR. Esta que é colocada em primeiro foco de apresentação no filme *Que Bom Te Ver Viva*, com o depoimento de Maria do Carmo Brito, personagem singular do período negro da Ditadura que, segundo Luiz Makloun Carvalho, foi a única mulher⁸² a integrar a direção nacional de uma organização, a VPR. “Era então, a Lia, esposa do guerrilheiro Juarez Guimarães Brito, também dirigente da VPR, conhecido como Juvenal, respeitadíssimo quadro da guerrilha e irmão de um capitão do Exército (CARVALHO, 1998, p. 129-133).

Com referência nos depoimentos contidos nas *Memórias das mulheres do exílio* (COSTA, 1980), Marcelo Ridenti (2010) chama a atenção para a diversidade social no interior das organizações e para o fato de que a maioria das mulheres denunciadas, presas, processadas e exiladas por envolvimento com as organizações armadas compunha-se de:

8

¹ Ridenti faz referência a grupos femininos conservadores, União Cívica Feminina, MAF e CAMDE e outras mais, criados para arregimentar a opinião pública para o golpe militar de 1964, nos principais estados e cidades do país. Suas lideranças estavam bem conscientes do que pretendiam, revelando grande capacidade mobilizadora, por ocasião das “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”. (Cf.: TELES, 1999, p. 53)

⁸² “Muitas mulheres tentavam romper, em diversos aspectos, com séculos de submissão, ao entrarem para organizações clandestinas de esquerda. Mas não seria correto identificar a ação política das mulheres nos anos 1960 apenas com a luta pela ruptura da ordem vigente. Afinal, é óbvio que também o sexo feminino está cortado pelas contradições da sociedade de classes” (RIDENTI, 2010, p. 198).

[...] estudantes (186; 32,2%), professoras (133; 23,0%) ou de outras profissionais com formação superior (103; 17,8%), perfazendo um total de 422 mulheres (73%), que poderiam ser classificadas como camadas médias intelectualizadas; ao passo que 51,6% dos processados de ambos os sexos poderiam ser considerados integrantes dessas camadas sociais. (RIDENTI, 2010, p. 196)

O perfil descritivo das personagens do filme *Que Bom Te Ver Viva*⁸³ reflete bem essa realidade. Quase todas as ex-presas políticas entrevistadas aparecem relacionadas a camadas médias intelectualizadas, ao movimento estudantil. Se não fizera parte de uma organização guerrilheira, era ligada ao movimento estudantil, tal como Maria Luiza Garcia Rosa (a Pupi), amiga pessoal da cineasta Lúcia Murat. (Cf.: CARVALHO, 1998, p. 195)

Nesse sentido, Ridenti afirma que “a insurgência das mulheres na contestação à ordem, entre 1966 e 1968, deu-se, sobretudo no Movimento Estudantil (ME)⁸⁴, que forneceu a maioria dos quadros para os grupos de extrema esquerda” (RIDENTI, 2010, p. 198). Para Marcelo Ridenti, na medida em que o ME se orientava e agia politicamente, estavam dadas quase que naturalmente no meio universitário as condições para que estudantes passassem à militância política, especialmente em organizações de esquerda armada, após 1968 (RIDENTI, 2010, p. 121). Por exemplo, podemos citar o caso da própria cineasta Lúcia Murat⁸⁵, quando destaca que sua politização acentuara-se em 1968, quando entrou para a Faculdade de Economia da UFRJ (CARVALHO, 1998, p. 193).

Em sua análise, Ridenti observa que antes do golpe militar de 1964, o número de estudantes era pequeno no cômputo geral da mobilização popular de adesão às esquerdas; “após essa data, ele foi notoriamente mais significativo, o que se refletiu no número de estudantes processados pelo regime militar por ligação com o PCB e, principalmente, por vinculação às organizações de esquerda armada”, para onde “acorreram em grande parte os setores mais extremados do movimento estudantil” (RIDENTI, 2010, p. 114).

Em média, Ridenti apresenta a proporção em torno de 30% como uma constante que configura a participação de estudantes nas *organizações urbanas armadas*, assim como para grupos radicais que se opunham à via armada imediata, “caso da AP (30,1%) e da POLOP (26,2%)” (RIDENTI, 2010, p. 115). Todavia, o autor lembra que esse número varia em alguns casos, tanto para mais como para menos.

⁸³ Ver Tabela 03: Relação das mulheres entrevistadas em “Que Bom Te Ver Viva”, p. 41, desta dissertação.

⁸⁴ “O ME defendia as liberdades democráticas, era contra a modernização autoritária do ensino acenada com os acordos MEC-USAID e outras iniciativas governamentais como o arrocho salarial e o estreitamento das oportunidades de trabalho (RIDENTI, 2010, p. 121-125).

⁸⁵ Lúcia Murat ligou-se inicialmente ao DI-GB, que mais tarde se autodenominou MR-8.

[...] Os dados do MR-8 (74 estudantes, 49,3% dos 150 processados com ocupação conhecida), na verdade, são referentes a duas organizações distintas que se denominaram MR-8 nos processos judiciais, sendo por isso seus dados computados em conjunto pelo *Brasil Nunca Mais*: trava-se de duas dissidências estudantis do PCB, a do Estado do Rio de Janeiro (DI-RJ) e a do então estado da Guanabara (DI-GB), que nada tinham em comum, exceto serem dissidências estudantis do “Partidão”. A primeira já havia sido desbaratada pela polícia, quando a DI-GB resolveu assumir o nome MR-8, para desmoralizar o governo que anunciava o fim do “MR-8” (DI-RJ). [...] Outra organização com presença estudantil marcante (40,6%) foi o POC, fruto da união, em abril de 1968, do que restara da POLOP, após o Congresso de 1967, com a DI do PCB no Rio Grande do Sul. O POC era inicialmente crítico das ações armadas naquela conjuntura, mas a partir de certo momento, acabou envolvendo-se com uma outra ação. (RIDENTI, 2010, p. 115) [grifo nosso]

No segundo momento, Ridenti mostra números de organizações armadas, para as quais o número de militantes considerados é estatisticamente significativo, mas têm número de estudantes inferior à média de 30%: a ALA (17,5%) e a VPR (19,7%). Essa existência de diversas raízes sociais na origem da VPR evidencia-se, por exemplo, no depoimento de Maria do Carmo Brito a Marcelo Ridenti:

Em termos de quadros, a VPR tinha gente do povão mesmo. Por exemplo, quando fomos exilados os 40 para a Argélia, em troca do embaixador alemão, o Pedro, o portuga e os demais (de origem humilde) não conseguiram entender absolutamente nada do que o pessoal intelectualizado do MR-8 dizia – vinham pedir tradução depois. (RIDENTI, 2010, p. 195)

Ridenti ainda observa “que os grupos armados nacionalistas quase não contavam com estudantes e mulheres, casos do MAR, do MNR e da RAN” (RIDENTI, 2010, p. 115). Em suma, o autor apresenta tais números com a finalidade de mostrar que [...] “uma das fontes principais de militantes, senão a fundamental, para as organizações que optaram pela ‘luta armada’ imediata naquela conjuntura, foram exatamente as dissidências universitárias do PCB em todo o Brasil” (RIDENTI, 2010, p. 115).

Ridenti esclarece que o abandono de participantes do ME pela militância nas organizações guerrilheiras já era uma tendência nos grupos *guevaristas* em meados de 1968, “pois eles viam a guerrilha rural como meta prioritária”. O processo acelerou-se com o bloqueio das atividades políticas no interior do ME, imposto pelo AI-5 e, depois, pelo Decreto

nº 477. De pronto, parte das lideranças e da “massa avançada” dos estudantes ingressou, então, na militância clandestina para organizar a revolução.⁸⁶

Segundo Ridenti, “a inviabilidade do ME, após 1969, levou também ao afastamento de dirigentes da UNE ligados a organizações não *guevaristas*, como Genoíno Neto, do PC do B, que foi embrenhar-se na selva do Araguaia” (RIDENTI, 2010, p. 130). Sobre a atuação de Genoíno Neto no Araguaia, escreve Taís Morais e Eumano Silva:

Genuíno, combatente de codinome Geraldo, chegou no Araguaia em 1969. Alto, magro e com sotaque nordestino, confundia-se com os moradores da região. Conhecia bem a mata. Escondido da população fazia treinamento militar. Pertencia ao Destacamento comandado por Osvaldão, um dos primeiros a chegar no Araguaia. (MORAIS e SILVA, 2005, p. 124)⁸⁷

No *Que Bom Te Ver Viva*, o foco de guerrilheiros do Araguaia é evocado a partir do depoimento de Criméia de Almeida. Na mata, Criméia atendia pelo codinome de Alice, [...] “foi a primeira mulher a se engajar em um dos destacamentos da guerrilha. A chegada da estudante de enfermagem desagradou os militantes já habituados ao local. Por ser mulher, a cobrança pareceu excessiva sobre Alice, mas mesmo assim ela aceitou o desafio.” (MORAIS e SILVA, 2005, p. 74).

Grávida, com problemas de saúde, Criméia teve autorização para deixar a guerrilha.⁸⁸ A guerrilheira se despediu de André Grabois (Zé Carlos), seu companheiro, e dos demais membros da guerrilha no dia 25 de agosto de 1972. “Saiu da mata acompanhada por Zezinho, o Michéas, militante treinado em Pequim. Que se tornara exímio mateiro e, muitas vezes, recebeu a tarefa de retirar comunistas da região dos combates” (MORAIS e SILVA, 2005, p. 249).

⁸⁶ Apesar da grande mobilização estudantil em torno das organizações de esquerda, “sabe-se, hoje, que os grupos de esquerda, nos quais atuavam os estudantes que esperavam superar os limites de classe do ME, não foram por si só capazes de organizar os trabalhadores, nem de fazer a revolução” (RIDENTI, 2010, p. 130).

⁸⁷ A guerrilha do Araguaia (1966-1975) foi um confronto entre as Forças Armadas brasileiras, com milhares de soldados comandados por generais experientes e oficiais determinados, e um grupo de menos de uma centena de combatentes e dirigentes do partido Comunista do Brasil, o PC do B, que sonhava começar ali uma revolução popular para derrubar a ditadura e transformar o Brasil num país comunista. “Foi uma guerra suja, sangrenta, com acidentes trágicos, torturas, assassinatos, justiçamentos, decapitações, esquartejamentos, corpos abandonados na mata ou enterrados em cemitérios clandestinos, com erros e equívocos de ambos os lados”. (Cf.: MORAIS e SILVA, 2005).

⁸⁸ No Araguaia, as guerrilheiras que ficavam grávidas eram orientadas a fazer um aborto, visto as dificuldades que teriam para acompanhar os companheiros na floresta, podendo comprometer a segurança da guerrilha. Zé Carlos (André Grabois), companheiro de Criméia, buscou uma saída. A Comissão Militar, sob o comando do seu pai, Maurício Grabois, aceitou os argumentos de Zé Carlos, de que Alice apresentava sintomas de anemia e deveria ser retirada da área para cuidar da saúde. Ao mesmo tempo, Criméia podia restabelecer o contato com o PC do B nas cidades, prejudicado desde o início do confronto armado com o Exército. (MORAIS e SILVA, 2005, p. 221-224).

Na clandestinidade, Criméia foi morar em São Paulo com sua irmã – Maria Amélia de Almeida Teles – foi presa na casa da mesma, em dezembro de 1972, já com oito meses de gravidez. Levada para OBAN, Criméia foi torturada e deu a luz a seu filho, João Grabois, na prisão, em Brasília. (*Brasil Nunca Mais*, 1985a, p. 683).

Para finalizar o referido tópico é importante observarmos que, diferentemente das outras depoentes do filme *Que Bom Te Ver Viva*, Jessie Jane, a última a falar no documentário, não se envolveu na luta armada a partir de sua relação com o movimento intelectual, estudantil. “*Não conheci gente do movimento estudantil. Conheci lideranças camponesas, operários, gente pobre e perseguida*” (CARVALHO, 1998, p. 321). Em entrevista a Carvalho (1998), Jane relata que seu contato com a gente de esquerda se deu através do seu pai, Washington Alves da Silva, que em 1964, após o golpe, escondia militantes perseguidos e mantinha relação com Toledo e Marighela, “Eu nasci nesse ambiente – de forma que a militância foi mais uma continuidade que propriamente uma opção intelectual. Eu entrei naturalmente. Meu pai era um homem doce – mas de fortes convicções ideológicas, um misto de coronel com stalinista” (CARVALHO, 1998, p. 321).

Jane conheceu seu marido, Colombo Vieira de Souza Júnior, em setembro de 1969, quando ele veio buscar abrigo na casa do seu pai, em São Paulo, a essa altura também foragido. Colombo abrigou-se lá. Logo passaram a namorar – nesse momento, Jane e Colombo já estavam ligados à ALN. No final de 1969 foram morar na casa de uma prima de Colombo, na verdade um “aparelho” ocupado pelos guerrilheiros Flávio Augusto Leão de Sales e sua então companheira Aurora Maria do Nascimento Furtado, a Lola. Em 1º de Janeiro de 1970, seu pai foi preso. (CARVALHO, 1998, p. 322-323)

Após tentarem contato com a ALN e outras organizações, mas sem sucesso, Jane e Colombo resolveram sequestrar um avião com o objetivo de libertar presos políticos e depois seguirem para Cuba. O sequestro ocorreu no dia 1º de julho de 1970, o avião foi o Caravelle PP-PDX da Cruzeiro do Sul. Para realizarem a ação contaram com a ajuda de Eraldo Palha Freire, amigo de Colombo do movimento estudantil, que era corretor da Bolsa de Valores e tinha algum dinheiro, e Fernando Palha Freire, seu irmão, jornalista sem militância política, mas simpatizante da luta armada. Colombo e Jessie estavam dispostos.

Ainda na entrevista a Carvalho (1998), Jane conta que para entrar no avião usou uma roupa de grávida, com as armas na barriga, numa cinta. “Eram duas ou três armas. Éramos eu, o Colombo, o Eraldo e o Fernando Palha Freire. [...] Entramos no avião na boa. O vôo era Santos Dumont, Congonhas, Buenos Aires” (CARVALHO, 1998, p. 327). Segundo Jane, eles

sequestraram o avião às 8h30, às 10h45 voltaram ao Galeão, às 16h da tarde as forças da repressão conseguiu invadi-lo e prendê-los.

Carvalho escreve que naquele momento havia uma disputa entre a Aeronáutica, o Exército e a Marinha pela hegemonia da “caça ao terror” – marca registrada nos subterrâneos do governo Médici. João Paulo Moreira Burnier, brigadeiro e anticomunista fanático, no comando da III Zona Aérea e do Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA), viu naquela situação do sequestro um grande momento para demarcar seu território. Desse modo, “o erro fatal foi o fato deles (Jane, Colombo, Fernando e Eraldo) voltarem para o Galeão”. Sobre o fato Jane conta:

Não sabíamos que havia uma briga pelo poder entre as forças armadas, nem o que era a Base Aérea do Galeão. Quem falou conosco foi o Cyranka (piloto): “vamos reabastecer na Amazônia”. Até então a repressão era feita pelo Exército e pela Marinha. A Aeronáutica não tinha isso – e havia uma série de coisas conjunturais que nós desconhecíamos. Desconhecíamos tecnicamente o que era a base aérea, *a coisa da estratégia militar*. (CARVALHO, 1998, p. 328-329) [grifo nosso]

Segundo Borges, “dentre os diversos papéis e *estratégias* exercidos pelo aparelho militar, o que mais sobressaiu foi o aparelho repressivo, organizado e implementado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), com base no escopo teórico da Doutrina de Segurança Nacional” (BORGES, 2012, p. 23). Tanto que, no governo do general presidente Emílio Garrastazu Médici,

[...] a Agência Central organizou três Seções – de Informações Estratégicas, de Segurança Interna e de Operações Especiais. Além disso, “contava com quase duas dezenas de órgãos especializados, que incluíam os serviços secretos de ministérios militares – O CIE (Exército), o Cenimar (Marinha) e CIA (Aeronáutica), os DOPS e os CODI-DOI (Centro de Operações e Defesa Interna e Destacamento de Operações Internas) – estes extintos em 1982. (BAFFA, 1989, p. 15).

É nesse sentido que Wellington Silva indaga que: “embora o AI-5 tenha sido aprovado durante o governo Costa e Silva, foi a partir do governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969–1974) que o mesmo passou a ser praticado” (SILVA, 2008, p. 17). Neste período, a repressão atinge seu maior grau de violência, os DOPS e os CODI-DOI, órgãos vinculados ao SNI, transformaram-se em sinônimos de pavor, de torturas e sevícias.

2.5. O tema: tortura, a “cultura do terror”

Para Luiz Maklouf Carvalho (1998) “a violência institucional, que estilhou o estado de direito nos anos 1960 e 1970, brotou sedenta e poderosa na sequência imediata ao golpe de 31 de março de 1964, muito antes que as primeiras ações armadas viessem à luz” (CARVALHO, 1998, p. 18). Mesmo diante desta realidade, ao analisar essa questão sob o ponto de vista jurídico legal, da norma⁸⁹ em sua exegese, a violência exercida pelo regime militar ganha força extrema a partir do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), sancionado pelo, então, presidente Costa e Silva. Essa informação é incorporada por Lúcia Murat ao expor, na primeira tomada do documentário, um texto que destaca a relação intrínseca entre a tortura e o AI-5: [...] “em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o AI-5, que suspendeu os últimos direitos civis que ainda vigoravam no país. [...] A partir daí, a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime” (*QUE Bom Te Ver Viva – 00’01”*).

Ato Institucional n.º 5, 13 dez. 1968

Art. 1º São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2º O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Art. 4º No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Art. 10º Fica suspensa a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

O Ato Institucional n.º 5 não guarda qualquer relação com um Estado democrático de direito. Neste, toda formulação legislativa, seja qual for sua natureza, deve estar em consonância com o estabelecido pela Constituição Federal, visto que esta é a norma maior, aquela que elege os requisitos prévios para que qualquer ato, decreto, lei, entre outras ações, possa adentrar no mundo jurídico. O AI-5 não respeita os princípios constitucionais, viola

⁸

⁹ Apesar de enfatizar a norma em sua exegese, ou seja, em sua literalidade, NÃO se deve tomá-la no sentido da metodologia kelseniana, de que “o Direito é uma ordem normativa de conduta humana” (KELSEN, 2006, p. 5). Mas, no seu sentido mais amplo, de que a norma é um fruto de questões sociais, que num determinado momento histórico pode atender a interesses específicos e particulares, como fora o caso do período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

aquilo que Norberto Bobbio define de “norma fundamental”, no caso específico, a Constituição Federal de 1967. Para Bobbio,

[...] o direito é um conjunto normativo que regulamenta a conduta humana, mas, para tanto, deve haver algo que fundamente sua unidade normativa. Essa ideia liga-se à de validade das normas, quando se busca a fonte legitimadora de todo o ordenamento jurídico” (BOBBIO, 2006, p. 198).

O AI-5 surge de forma diversa aos trâmites legislativos que caracterizam um Estado democrático de direito, pelo fato deste não dar conta dos problemas/conflitos da sociedade, sem que os interesses do capital interno e externo fossem preservados. O Estado autoritário, então, usurpa essa função sob a capa de “Estado de Segurança Nacional”⁹⁰.

Para Octávio Ianni (1991), “todo o movimento que levou à destruição do Estado democrático de direito tentada no período de 1946-1964, inaugurando uma ditadura militar no Brasil, prendeu-se fundamentalmente, às necessidades de atendimento aos interesses econômicos em jogo, sintetizados, de uma forma mais esquemática e determinista, nos *compradores de força de trabalho*” (Cf.: CITTADINO, 1997, p. 116) [grifo da autora].

Da mesma forma que Ianni, no entanto, de maneira mais explícita, Monique Cittadino observa que Maria Helena Moreira Alves (1984), em sua análise daquilo que chama de “Estado de Segurança Nacional”, tem, também, como pressuposto teórico o viés da teoria da dependência econômica. Para Cittadino, há uma questão primordial na análise de Alves sobre a formação daquela sociedade que deve ser destacada, [...]

[...] é o espaço reservado aos interesses do capital internacional, não só na conspiração golpista mas, sobretudo, na montagem do Estado de Segurança Nacional. Para Alves, os interesses do capital internacional, se elemento central na estrutura autoritária, não exerceram esse papel de uma forma isolada e absolutamente determinante frente aos interesses locais. Ao contrário, o capital externo penetrou na economia brasileira de forma associada ao capital local, o qual também tinha profundos interesses na montagem de um Estado forte e autoritário. (CITTADINO, 1997, p. 125)

Não obstante, Cittadino chama a atenção para o fato de que “esse papel central reservado, também, aos interesses do capital local, reflete-se na definição de Alves quanto à articulação golpista”, que culminou com a derrubada do governo constitucional do presidente João Goulart, “considerando-a como um movimento do qual participaram militares e civis” (CITTADINO, 1997, p. 126). A partir de então, o país passou a ser governado pelo estamento

⁹⁰ *Estado de Segurança Nacional*: termo de elaboração conceitual com o qual Maria Helena Moreira Alves, em seu trabalho *Estado e Oposição no Brasil (1964/1984)*, caracteriza a estrutura estatal constituída no seio da sociedade brasileira no período após o golpe de 31 de março de 1964.

militar radicalmente anticomunista. “Em nome da chamada ‘segurança nacional’ os novos ditadores suprimiram as liberdades democráticas, impondo um crescente processo de repressão político-pedagógico aos que lhes opunham” (CARVALHO, 1998, p. 18).

Em sua análise historiográfica sobre a experiência autoritária civil-militar instalada no Brasil pós-64, Monique Cittadino enfoca duas considerações básicas a respeito do caráter e objetivos daquele Estado:

- 1º. Esse Estado estava voltado basicamente para a realização de duas tarefas: a imposição da ordem na sociedade e o redirecionamento da economia.
 - 2º. O redirecionamento da economia direcionava-se para o favorecimento das empresas privadas e, em consequência da política econômica de franca desnacionalização da economia brasileira.
- (CITTADINO, 1997, p. 146)

Não sem efeito, a tortura foi utilizada como um instrumento a serviço da imposição da ordem, contra todos aqueles que ousassem desafiar os interesses impostos pelo capital. Mediante a criação daquilo que Michael Taussig (1993)⁹¹ denomina de uma *cultura do terror* ou *cultura do medo*, o Estado consegue, “seja em nome de Deus, do mercado ou da produção obter informações e controlar populações, classes sociais e nações” (TAUSSIG, 1993, p. 30).

Compreendemos que nos anos 1970, essa *cultura do medo* é fortalecida pelo AI-5 ao proibir a concessão de *habeas-corpus* para presos políticos, concedendo, desse modo, carta branca aos carrascos e torturadores. Assim, uma vez presa, a pessoa podia ficar incomunicável pelo tempo e nas condições em que o aparelho repressivo determinasse. Inclusive, oficializando as prisões quando bem entendessem, podendo manter o sujeito incomunicável e vulnerável a todo tipo de violência.

Segundo Luiz Maklouf Carvalho (1998), a “cultura do terror” se intensifica no período ditatorial, sobretudo, com a prática da tortura e do desaparecimento dos presos políticos. O medo de ser torturado induzia os militantes de esquerda, até mesmo, a tentarem o suicídio quando pegos pelas forças de repressão. Dimensão que pode ser visualizada na entrevista concedida por Maria do Carmo Brito a Carvalho:

A ordem da Organização, para evitar os prejuízos da tortura, era o suicídio, na hora da prisão, engolindo uma cápsula de veneno. Cada militante andava com uma cápsula enfiada num alfinete, por dentro da camisa. Só que o veneno foi mal feito. Dava uma cólica pavorosa e não matava. Houve três ou quatro casos em que a merda da cápsula, feita pelos companheiros químicos,

⁹

¹ Em seu trabalho sobre o terror no sudoeste da Colômbia, Michael Taussig desenvolveu uma discussão que perpassa tanto a formação do mundo colonial como as questões que as experiências ditatoriais provocaram.

não só não matava como enfraquecia profundamente o militante. (CARVALHO, 1998, p. 142).

A tortura, como sublinha Michel de Certeau (1987),

[...] é uma prática administrativa de rotina que cresce com a centralização tecnocrática. Longe de estar em posição de exterioridade em relação à civilização contemporânea, é um sintoma é um efeito inerente ao poder, quando este perde sua capacidade própria, de racionalidade administrativa, para escrever a história no martírio dos corpos. (CERTEAU, 1987 *apud* VIÑAR e VIÑAR, 1993, p. 135)

Não apenas a tortura dos corpos, mas também das mentes dos que sobreviveram lúcidos à situação traumática. Consonante ao pensamento dos psicanalistas uruguaios Maren e Marcelo Vinãr (1993), “por consequência, a experiência dolorosa não é uma doença curável em prazos por definir”. Ela constitui uma ruptura da identidade, em parte definitiva, que persiste na lembrança dos que sobreviveram lúcidos. Seus efeitos não se limitam ao indivíduo concernido, mas transbordam sobre os familiares e a descendência, os filhos, e sobre outros conjuntos subjetivos, transmitindo a marcada do horror, do trauma. (Cf.: VIÑAR e VIÑAR, 1993, p. 148).

Assim, falar sobre tortura coloca em questão a própria possibilidade de escrever a história, pois, como escreve Jaime Ginzburg, “o trauma é, por definição, algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa” (GINZBURG, 2010, p. 133). Com referência nos estudos de Seligmann-Silva (2000), que mostra, em sua literatura referente ao Holocausto, um problema fundamental quando da apreensão do evento traumático, Ginzburg continua:

Como tornar racionalizada, verbalizada, articulada, uma experiência que em si mesma está além de qualquer tolerância da consciência que em si mesma está além de qualquer tolerância da consciência, sem reduzir seu impacto, sem falsear sua especificidade e sem generalizá-la, eliminando a singularidade que é essencial à sua estranheza. [...] Se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado. (GINZBURG, 2010, p. 134)

Quiçá, buscando fugir dessa banalização, Lúcia Murat não utiliza sequer uma cena de tortura no *Que Bom Te Ver Viva*. A diretora busca, assim, instigar no espectador uma reflexão extremamente profunda sobre o processo de tortura, que tende a ir além do mero registro factual de como se dava a prática da tortura. Sua intenção tem uma preocupação ética, política e social diante da responsabilidade que tivera seus efeitos e seus atos no processo de

produção na vida das mulheres que relatam suas memórias do passado ditatorial e sentimentos que permanecem na lembrança e no coração.

Ocorre-nos outro efeito sobre quem assiste ao filme documentário de Lúcia Murat: não mostrar cenas de tortura parece permitir uma reflexão mais vertical, pois engendra um pensamento analítico no espectador e uma apreensão dos sentimentos vivenciados em todo o processo traumático, desde o momento em que houve o ato de violência (anos 1970) até o tempo dos depoimentos (final dos anos 1980). Compreendemos que a cena de tortura causaria repulsa e revolta imediatas. Assim, não favoreceria a uma análise, mas a um gesto, a uma ação de combate.

CAPÍTULO 3

MEMÓRIAS E SENTIMENTOS EM “QUE BOM TE VER VIVA”: O SOFRIMENTO, A RESSURREIÇÃO, AS FERIDAS E O MUNDO⁹²

Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.

(Ecléa Bosi, 1994, p. 411)

Que Bom Te Ver Viva se inicia com legendas em vermelho sob a tela negra, que nos traz uma boa ideia sobre o que, quem e sob qual perspectiva o filme irá tratar a narrativa. A primeira traz informações sobre o golpe militar que derrubou o governo civil no Brasil em 1964, chamando a atenção para o fato de que “este é um filme sobre os sobreviventes destes anos”. Em seguida, surge a frase: “A psicanálise explica porque se enlouquece não por que se sobrevive”, de Bruno Bettelheim. Nesta tomada, ouve-se uma música de suspense em *fade out*⁹³, à medida que a legenda vai desaparecendo. Merleau-Ponty (2008) afirma que “o vínculo entre som e imagem é muito estreito e esta última se transforma com a proximidade do som” (p. 112), e é por isso que ao vermos este plano, temos a sensação de que uma situação tensa se deu naquele passado e continua no presente dos que sobreviveram.

A tomada que segue dá um enquadramento geral na personagem anônima interpretada pela atriz Irene Ravache. Ela está sentada no assoalho de uma sala em frente a uma TV, colocando uma fita no videocassete, quando, em *voz over*, seu inconsciente narra:

Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de “por que sobrevivemos?” Seria “como sobrevivemos?”. (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 00’40’)

⁹² O título deste capítulo é proposital a ideia circular no subtítulo, consonante a ideia de mulher/circular/reprodução feminina, também dita e proposta pela cineasta Lúcia Murat no filme *Que Bom Te Ver Viva*.

⁹³ “*Fade out*” é um recurso usado na montagem na qual o plano vai desaparecendo na tela até ela escurecer ou até mesmo quando a música vai diminuindo de volume até sumir por completo (AUMONT; MARIE, 2003).

Esta fala da personagem anônima é o fio condutor do documentário que objetiva, a partir das entrevistas de mulheres que foram presas e torturadas nos “porões da ditadura”⁹⁴, apreender os sentimentos vivenciados no presente pelos sobreviventes do evento traumático.

Num diálogo que entrelaça o “eu” e “os outros”, fantasia e realidade, as memórias registradas no filme *Que Bom Te Ver Viva* são marcadas pela ambivalência de sentimentos: um misto de hostilidade (a prática da tortura), com afeto e apreço (os filhos). O que nos induz a um diálogo com contribuições teóricas de estudos que se fundamentam na psicanálise para a compreensão de histórias e memórias de sujeitos que vivenciaram situações traumáticas, numa perspectiva que os contemple como agentes históricos dotados de experiências que têm importância para o fazer historiográfico.

No livro *História e psicanálise: entre ciência e ficção* (2011)⁹⁵, o historiador francês Michel de Certeau chama a atenção para o fato do “uso teórico psicanalítico para a compreensão da história remontar ao próprio Sigmund Freud, que dedica boa parte de sua obra a superação dos limites clínicos (terapêuticos) aos quais estava restrita a psicanálise” (CERTEAU, 2011, p. 104).⁹⁶ Além de aludir às obras de Freud, Certeau faz referências, também, ao psicanalista francês Jacques Lacan⁹⁷.

Via de regra, Certeau relaciona história e psicanálise, enquanto disciplinas fronteiriças entre ciência e ficção, comparando a proximidade entre elas, invocando textos literários, romances e os procedimentos científicos. Em tese, o autor argumenta que a ficção relaciona-se ao trabalho historiográfico, na mobilização dos “efeitos de realidade” e das técnicas de prova.⁹⁸

⁹⁴ Utilizamos o termo *porões da ditadura* no sentido de fazer referência aqueles setores que praticavam a tortura e o assassinato político, bastante cingidos aos DOIs e aos DOPS. (FICO, 2012, p.199)

⁹⁵ O livro *História e psicanálise: entre ciência e ficção* (2011), consiste numa publicação recente em português da versão original lançada em 1987, em francês, sob o título: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris: Gallimard.

⁹⁶ Dentre as obras de Sigmund Freud, Certeau (2011) destaca as contribuições teóricas postas em *Psicologia de grupos e análise do ego* (1921), quando, então, Freud argumenta que os mesmos processos mentais que ocorrem na formação da psique individual ocorrem nas sociedades.

⁹⁷ Apesar de ser filiado a Escola Freudiana de Paris (idealizada por Lacan desde sua fundação em 1964 até sua dissolução em 1980), Certeau não se autorizava como psicanalista. Era como historiador que buscava na psicanálise elementos para realizar seu ofício.

⁹⁸ Essa confusão de “efeitos” entre história e ficção nos remete, segundo Roger Chartier (2009, p. 11) aos expressivos debates historiográficos nas décadas de 1980 a 1990, em torno das inquietações da conclamada “crise da história”. “Crise” essa, que inicia-se a partir de três obras fundacionais publicadas entre 1971 e 1975: *Comment on écrit l’histoire* (Como se escreve a história), de Paul Veyne; *Metahistory* (Meta-história), de Hayden White, por último, *L’Écriture de l’Histoire* (A escrita da história), de Michel de Certeau. Obras que aludiram as feições da escrita do relato histórico, promovendo um debate a um nível de prioridades, sobretudo sob dois olhares: a tensão entre encarar a história como conhecimento comprovado e controlado; e, a observação das feições retóricas e da narrativa da história, bem como, sua filiação ao ficcional.

Todavia, em consonância aos escritos de Roger Chartier (2009), não nos deixa dúvida sobre a distinção que as caracterizam: “[...] a ficção é um discurso que informa do real mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele, enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é” (CHARTIER, 2009, p. 24).

Peter Gay⁹⁹, por sua vez, no livro *Freud para Historiadores* (1989a), mostra que a psicanálise pode ser aplicada a todos os ramos da pesquisa histórica sem substituir outras abordagens interpretativas, e oferece uma réplica às acusações que sofrem os historiadores que buscam auxílio na ciência freudiana.

Para Gay, a resistência dos historiadores antifreudianos é um tanto enigmática, visto a natureza interdisciplinar que marca a história desde seus primórdios, quando então, recorreu às mais diversas ciências auxiliares no intuito de melhor conhecer o seu objeto de investigação. Assim foi, tradicionalmente, com a economia, a geografia e a arqueologia. Mais recentemente, em decorrência do alargamento das fontes e das inovações epistemológicas propostas pelos historiadores franceses ligados a revista *Annales (Annales) de História Econômica e Social*, outras ciências foram incorporadas ao rol daquelas que auxiliam o historiador no seu ofício. Em tese, os historiadores vinculados a essa linha teórica aceitam uma história que tem interesse em toda atividade humana¹⁰⁰, que olha para os grupos humanos, sob todos os seus aspectos e, para tal, uma história que esteja aberta às outras áreas do conhecimento humano, numa visão global: economia, sociologia, política, entre outras.

Diante disso, Peter Gay é levado a interrogar sobre o porquê de o historiador sentir-se tão à vontade em recorrer a todas essas ciências, e incomodado quando lhe é proposto o uso da psicanálise? Em *Freud para Historiadores*, “Peter Gay considera os argumentos, um por um, da oposição, lutando o tempo todo para lidar construtivamente com as dificuldades que um método hermético como o da psicologia freudiana cria para o historiador”¹⁰¹. Nesse intento, chama a atenção para o fato de “historiadores rejeitarem a psicanálise como uma disciplina auxiliar para a história, visto a impossibilidade dos sujeitos históricos, os grupos, as classes e as nações não poderem ser pacientes no divã, nem mesmo em um divã imaginário”

⁹⁹ Peter Gay é um historiador notável que trabalha com a psicanálise no universo da história social das idéias. Seus estudos visam compreender a “mente burguesa”, as mulheres “escrevinhadoras” das classes médias e a “cultura da classe média”, essa que chamamos de uma “cultura intelectual” em posição à cultura popular. Dentre suas obras destacam-se a biografia sobre Freud (GAY, 1989b) e a coleção composta de cinco volumes sobre a burguesia no século XIX – *Experiência Burguesa: da Rainha Vitória a Freud*, a saber: A educação dos sentidos (1988), A paixão terna (1990), O cultivo do ódio (1995), O coração desvelado (1999) e Guerras do prazer (2005).

¹⁰⁰ Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos *Annales*. “Nessas ações humanas ganha notoriedade, por exemplo, a história das idéias, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo, a feminilidade, a leitura, a fala e até mesmo o silêncio” (BURKE, 1992, p. 11).

¹⁰¹ Informações retiradas da contra capa do livro de Peter Gay, *Freud para Historiadores* (1989a).

(GAY, 1989a, p. 21). Mesmo reconhecendo que “a psicologia freudiana é de todas a mais incuravelmente individualista” (GAY, 1989a, p. 22), Gay argumenta:

É apenas após o reconhecimento do historiador pelo que a psicanálise tem de potencial para explicar o comportamento grupal e a interação contínua entre mundo e mente, que ele pode sentir-se pronto para incorporá-la aos seus métodos de investigação e integrá-la à sua visão do passado. (GAY, 1989a, p. 22-23)

Ao mesmo tempo, conforme Gay, os historiadores antifreudianos acusam “os estudiosos do passado orientados pela psicanálise, de violar o bom senso, exagerar na credulidade, e desconsiderar o peso das provas (ou não respeitar a sua ausência), atropelando às exigências de estilo” (GAY, 1989a, p. 21). Tal acusação, segundo Gay, exige da psicanálise uma inquestionabilidade que, no tempo presente, a própria ciência histórica não pode oferecer, visto a quebra do paradigma metódico que representava a História como uma ciência que deveria seguir uma escrita tipicamente “rankeana”¹⁰².

Não sem efeito, Gay afirma categoricamente que “todos os historiadores – na verdade, todos os cientistas sociais e humanistas que se ocupam com a tarefa da interpretação, sejam economistas, cientistas políticos ou críticos literários – são psicólogos amadores” (GAY, 1989a). Para o autor, “muito da hostilidade contra a psicanálise decorre de ignorância, de leituras inadequadas ou de cuidados excessivos” (GAY, 1989a).

[...] Saiba isso ou não, ele [o historiador profissional] opera com uma teoria sobre a natureza humana; atribui motivos, estuda paixões, analisa irracionalidades e constrói o seu trabalho a partir da convicção tácita de que os seres humanos exibem algumas características estáveis e decifráveis, alguns modos predizíveis, ou pelo menos decifráveis, de lidar com as experiências. Descobre causas, e a sua descoberta geralmente inclui os atos mentais. (GAY, 1989a, p. 25)

Isso significa que o historiador pode atuar como uma espécie de “psicólogo sem psicologia”, para utilizar uma expressão de Gay, procurando nos determinantes causais, também os fatores mentais e “as necessidades secretas do coração”. Da mesma forma, também, o cineasta que, assim como Lúcia Murat, estabelece um diálogo com a psicanálise para falar em imaginário, mentalidade, fantasia e sentimentos que estão relacionados a

¹⁰² Segundo Peter Burke, uma das grandes contribuições do historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886), foi sua exposição das limitações das fontes narrativas e sua ênfase na necessidade de basear a História escrita em registros oficiais, emanados do governo e preservados em arquivos. “O preço dessa contribuição foi a negligência de outros tipos de evidência. [...] Os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial.” (BURKE, 1992, p. 10-13)

eventos dolorosos, no caso específico, a tortura praticada pela ditadura civil militar contra aqueles que se opuseram a regime autoritário instalado no Brasil pós-1964.

3.1. A humilhação: os sentimentos diante da tortura

Que Bom Te Ver Viva, sessenta e seis minutos e dezenove segundos, a depoente Estrela Bohadana profere:

Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura, não exatamente ao relato de como se faz uma tortura. Isso me parece que foi muito explorado, o que é o pau de arara, o choque. Enfim, essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como que as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada, e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas, o que elas não suportam em ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional, interna, diante da tortura. (Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 66’19’)

A partir da locução de Estrela Bohadana no trecho em evidência, a cineasta Lúcia Murat consegue transparecer para o espectador a proposta singular do seu documentário, que consiste em colocar em primeiro plano os sentimento e emoções, que são características subjetivas intrínsecas a experiência e a memória, como forma de acesso ao conhecimento sobre o mundo histórico.

Com aporte teórico em Jaime Ginzburg (2010), concordamos que as descrições dos procedimentos e instrumentos de tortura, como o faz Ayrton Baffa (1989)¹⁰³, e as denúncias sobre tortura compiladas de documentos jurídicos, como as contidas no Projeto *Brasil Nunca Mais*¹⁰⁴, “em nada se assemelha, em procedimentos discursivos, aos depoimentos dos que foram torturados” (GINZBURG, 2010, p. 146). Não sem efeito, aqueles parecem apagar as

¹⁰³ Em 1989, o jornalista Ayrton Baffa traz a lume o livro *Nos porões do SNI: o retrato do monstro de cabeça oca*, no qual expõe – a partir de documentos formulados pela OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) - Conselho Federal, de 26 de novembro de 1975 – uma concepção descritiva do processo de tortura realizado nos porões da ditadura. Sua obra nos revela detalhes técnicos e práticos da utilização de diversos instrumentos, como o “pau de arara”, o “choque elétrico”, o “corredor polonês”, o “soro da verdade”, a “violação sexual”, a “crucificação”, entre outros. A singularidade de seu trabalho está em apresentar-nos uma visão institucional/oficial da estrutura funcional de um instrumento repressivo, concebido com a finalidade de provocar um “sofrimento”.

¹⁰⁴ Organizado pela *Arquidiocese de São Paulo*, o Projeto *Brasil Nunca Mais* localizou e transcreveu denúncias de violação aos direitos humanos em processos políticos impetrados entre os anos de 1964-1979 no Brasil. Em geral, as denúncias foram encontradas nos depoimentos prestados pelas vítimas frente à autoridades judiciárias, nas Auditorias militares. Em outros casos, nas cartas de lavra das vítimas ou ainda em denúncias feitas por advogados no exercício da defesa. É resultado deste minucioso trabalho, a relação de 1843 pessoas que de alguma forma conseguiram fazer constar nos processos as violências a que foram submetidas. (*Brasil Nunca Mais*, 1985a, p. 13-14)

cicatrizes externas e internas advindas da situação de tortura; via de regra, parece anular o teor traumático intrínseco ao evento doloroso, conceituando ou referindo-se ao mesmo de forma objetiva e comum, como se aquilo fosse natural, familiar.

“Tanto no discurso do *Brasil Nunca Mais* como na descrição transcrita por Baffa, a linguagem é ordenada em sintaxe convencional. Sujeito e objeto, antes e depois, todo e partes são elementos que podem ser identificados com precisão” (GINZBURG, 2010, p. 146). Já na voz dos torturados a situação é bem diferente, como podemos observar no depoimento de Maria do Carmo Brito, a primeira mulher a relatar suas lembranças no filme *Que Bom Te Ver Viva*:

O que foram aqueles sessenta dias? Parece que foram sessenta anos. Não dá pra descrever é uma coisa terrível porque é uma luta constante pra você se manter inteiro. [...] *De vez em quando, eles me pegavam [...] e me jogavam dentro de um aquário [...] depois voltavam a pendurar-me no pau de arara.* Isso durou até [...] Eu não me lembro bem, é tudo muito confuso. Eu só lembro que teve uma hora que estavam tirando minha pressão, e um outro sujeito dizia assim: “*não, pode continuar; pressão de atleta, pode continuar*”. (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 12’38”) [grifos nosso]

Quando Maria do Carmo Brito nos diz – “De vez em quando, *eles* me pegavam de calça e tudo e me jogavam dentro de um aquário [...] depois voltavam a pendurar-me no pau de arara” – veja que o sujeito da ação violenta é permutado pelo pronome “eles”, os torturadores não têm nome, pois a situação não permite identificar com clareza. Na frase final – “*não, pode continuar, pressão de atleta, pode continuar*” –, Maria do Carmo deixa claro que o intuito de seus algozes era de promover o sofrimento, ela tinha que estar consciente, sentir toda a dor. Não obstante, a pessoa torturada se vê transformada em objeto de uma experiência-limite. A intimidação e a violência abrupta tende a levá-la a um processo de degradação humilhante.

Com efeito, as falas que provêm do *Que Bom Te Ver Viva* se encaixam na definição científica, elaborada na obra *Exílio e tortura* (1992), no artigo terceiro “*Pedro e a demolição. Um olhar psicanalítico sobre a tortura*”, pelo psicanalista uruguaio Marcelo Viñar. Sua intenção não é apresentar um caso clínico, mas descrever uma situação e compreender um processo que é o eixo essencial do que está em jogo na prática da tortura; não apenas um processo que se limita ao momento da ação violenta, mas que abrange o tempo posterior à experiência vivida. Intenção consonante a proposta de Lúcia Murat ao produzir o filme *Que Bom Te Ver Viva*, posta ao espectador já na cena que abre o filme, no monólogo interpretado

pela atriz Irene Ravache – sentada, com o telefone no chão, ela mexe no videocassete e em *voz over*, como se fosse a própria cineasta que realizou as entrevistas, reflete:

Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de, “por que sobrevivemos?” Seria, “como sobrevivemos?”. (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 00’40’’)

Marcelo Vinãr distingue três momentos sucessivos na experiência da tortura: o primeiro momento, o mais conhecido, visa à aniquilação do indivíduo e a destruição de seus valores e de suas convicções; o segundo momento desemboca numa experiência de desorganização da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo, o que Vinãr chama de *demolição*; o terceiro momento é a resolução desta “experiência limite”, a que chamaremos de *cura*. (VINAR, 1992, p. 45)

Para Vinãr, a demolição se situa num tempo depois da aniquilação do sujeito, pois surge com o sofrimento do corpo que, outrora ileso, se transforma numa experiência destruidora e de abandono, provocando o desejo de morte.

A intensidade da dor física, a privação sensorial, a ruptura de todo laço afetivo e efetivo com o mundo pessoal amado desde sempre, conduzem à solitária presença constante de um corpo dolorido, sofrido, desfeito, totalmente à mercê do torturador, que faz desaparecer do mundo toda presença que não esteja no centro da experiência atual. Chamamos este momento: a *demolição*. (VINAR, 1992, p. 47) [grifo do autor]

A partir disso, Vinãr define a demolição como a experiência do desmoronamento e da loucura, que “desloca o indivíduo de seu mundo amado e investido para o colocar diante de um buraco sinistro, repleto de vergonha, de humilhação, de urina, de horror, de dor, de excrementos, de corpos e de órgãos mutilados” (VINAR, 1992, p. 47). O mundo do sujeito se transforma, sob a ação dos torturadores, em objeto de temor e de rejeição. Um pesadelo que produz a desorganização do indivíduo com o seu mundo.

As fases de aniquilação e demolição são bem evidentes em alguns relatos enunciados pelas mulheres entrevistadas no *Que Bom Te Ver Viva*, como podemos ver nos relatos de Maria Luiza Garcia Rosa, a Pupi:

Gente, quando eu fui presa, eu tinha uma sensação muito grande de poder. Como eu acreditava muito no que eu estava fazendo, acreditava que a gente ia conseguir transformar o mundo, eu achava que os torturadores e a polícia eram seres quase que inferiores. Eu tinha muita segurança em mim e achava que eu ia conseguir dominar a situação. [...] *Aí a situação foi indo e a tortura foi acontecendo, até um ponto em que eu cheguei numa situação limite em*

que eu já não aguentava mais. Foi num momento em que eles queriam que eu passasse pro lado deles, que eu comesse a passar informação e *eu, ainda, tentava resistir.* Eles me puseram numa cela com um pessoal que tinha acabado de chegar. As meninas eram muito novas, estavam apavoradas. Eu pedi a elas, então, que me falassem o que estava acontecendo e elas acabaram passando alguma informação. E aí, eles desceram numa nova sessão de tortura e me ameaçaram. Não chegaram nesse momento nem a me torturar. Já tinha um circo armado e disseram que tinha um gravador potente na cela, e que eu devia contar tudo que as meninas tinham me contado. E aí, *eu senti que estava absolutamente entregue [...]* *Eu acabei falando [...]* Nessas alturas eu já estava presa há muito tempo, já tinha apanhado muito [...] *Eu senti a degradação minha enquanto ser humano e a impotência mesmo.* (Pupi In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 28’52”) [grifos nosso]

Podemos perceber que, na situação de tortura, Pupi se mantinha consciente à indução ideológica dos agressores, mas, ela vai aos poucos se transformando em razão da degradação corporal e da intolerabilidade da dor – [...] “a situação foi indo e a tortura foi acontecendo, até um ponto em que eu cheguei numa situação limite...”. Mesmo assim, Pupi “tentava resistir”, mas seus valores foram atingidos e sua relação consigo mesma foi desorientada, chegando a concretizar a resolução/resultado almejado pelo torturador – “Eu senti que estava absolutamente entregue... Eu acabei falando...”. Assim, Pupi atinge a fase da demolição, de “degradação enquanto ser humano”. Por ter falado, Pupi não se reconhece mais, falar para ela foi à rendição, e a rendição tem um significado amargo de morte, tanto que ela não consegue mais sentir-se inteira, como tivessem-lhe roubado um pedaço da alma.

A submissão e a aliança com o torturador, dos quais a confissão e a delação de Pupi são os produtos visíveis exteriormente, são o resultado da instauração de uma relação de cumplicidade perversa entre o prisioneiro e seus torturadores. Produto de sua degradação, a relação perversa de submissão substitui o abandono da demolição.

A fala de Pupi chama a atenção, também, pela percepção abstrata prévia da tortura e a experiência real no DOI-CODI, revelando ser a vivência muito mais superior em dor – “Eu achava que os torturadores e a polícia eram seres quase que inferiores. Eu tinha muita segurança em mim. E achava que eu ia conseguir dominar a situação”. Essa percepção abstrata reduzida de Pupi remete-nos, por contraste, à posição totalmente inversa de que, supostamente, tenha levado membros da luta armada contra a ditadura ao suicídio – tal como fez Juarez Brito, o marido de Maria do Carmo Brito – evitando, desse modo, sofrer tortura.

Em outros depoimentos contidos no *Que Bom Te Ver Viva*, como o de Regina Toscano, constatamos que o exercício de aniquilação do sujeito, com o intuito de atingir a demolição, já começara no momento imediato da prisão:

Eu fui presa no dia 6 de março de 1970 acabando de fazer uma panfletagem numa fábrica em Jacarezinho. Houve uma perseguição, nós éramos sete pessoas em dois carros diferentes. Houve uma perseguição de várias viaturas da polícia. Inclusive, na nossa fuga, a gente subiu pra uma pedreira e o próprio corpo de bombeiros ajudou a nos tirar de lá. A violência já começou desde essa pedreira, onde eu fui despida e **procuraram até dentro da minha xoxota**, mesmo, se eu tinha alguma arma, coisa que eles sabiam que não teria mesmo. *Eu acho que era um negócio muito mais para me degradar.* A partir daí fui pro DOI-CODI... (Regina In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 37’12”) [grifos nosso]

A partir desse e dos demais depoimentos contidos no *Que Bom Te Ver Viva*, compreendemos que as fases de aniquilamento e demolição podem ser vistas como um retrato daquilo que Pierre Ansart (2005) caracteriza como *humilhações políticas*. O autor entende a humilhação sob dois níveis complementares de análise. Em primeiro lugar, entende por humilhação “uma *situação* particular na qual se opõem, em uma relação desigual, um ator (individual ou coletivo) que exerce uma influência, e, do outro lado, um agente que sofre esta influência” (ANSART, 2005, p. 15). Com relação ao segundo nível de análise, Ansart considera que “a humilhação produz um *sofrimento*, pois agride a interioridade de um sujeito (vítima), ferindo seu amor próprio, desvalorizando sua auto-imagem” (ANSART, 2005, p. 15).

Esses dois níveis analíticos utilizados por Pierre Ansart para definir e caracterizar as humilhações políticas pode ser percebido, em *Que Bom Te Ver Viva*, com maior clareza no depoimento de Rosalinda Santa Cruz (Rosa):

Eu me senti inteiramente amedrontada. O que eu me lembro daquele momento é, assim, inteiramente de solidão, de medo, de total desproteção daquele homem, daqueles homens. Eles me levaram para uma sessão de tortura, onde o que estava em jogo não era a informação, o que estava em jogo era a minha rebeldia, era o fato de eu ter me rebelado contra a autoridade e a prepotência deles. Então, depois deles terem me batido muito, com telefone, choque elétrico, pau de arara, choque na vagina... Sempre despida... Eu cheguei a um momento em que eu pedi: me matem, eu quero morrer, eu não estou aguentando. E, eu lembro do olhar, do riso dele, dizendo assim pra mim: “eu não te mato, não me interessa te matar. Eu vou te fazer em pedacinhos, eu vou lhe torturar o quanto eu quiser, inclusive eu lhe mato se eu quiser.” *Então, esse nível, assim, de impotência diante do torturador*, toda impunidade, da capacidade que ele podia realmente fazer isso. Quer dizer, ele podia ficar dias e dias, meses e meses comigo fazendo todo tipo de experiência que ele quisesse fazer... E a minha resistência não sabia o limite dela, sabia que ela tinha um limite, que era o limite do meu corpo, da minha dor, da minha força... Eu acho que isso é o caminho pra questão da loucura. (Rosalinda In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 48’20”) [grifos nosso]

Na tortura, Rosalinda Santa Cruz se viu excluída da relação de reciprocidade, experimentando solidão e desproteção. Por outro lado, seu sofrimento aumentou ao sentir que o torturador, o agente ativo de sua humilhação, tinha satisfação com sua dor. Desse modo, o torturador estabelecia uma situação humilhante racional, visto que realizou uma agressão que feriu, ultrajava sua vítima sem que fosse possível uma reciprocidade. Para Ansart, nas humilhações políticas a ausência de reciprocidade é essencial, fato que a diferencia de outros tipos de humilhação, trata-se de uma humilhação não reparada, essencialmente desigual e, com frequência, durável. Logo, “a humilhação é uma das experiências da impotência” (ANSART, 2005, p. 15).

Sem pretender elaborar uma lista completa das humilhações políticas, Ansart reflete, em tese, sobre três formas diferentes de humilhações políticas observáveis na história do tempo presente e que denomina pelos seguintes termos: 1º) as humilhações radicalmente destrutivas; 2º) as humilhações superadas; 3º) as humilhações instrumentalizadas (ANSART, 2005, p. 17).¹⁰⁵

As vozes da memória que compõem o material documental do *Que Bom Te Ver Viva* podem, em regra, serem apreendidas a partir do território das humilhações destrutivas, pois a partir da criação de situações de humilhação, tais como a tortura, combinada a práticas ditas “legais”, o Estado autoritário instalado no Brasil pós-64 se impôs, sobretudo, como observado, a partir do Ato Institucional n.º 5, conseguindo em particular aniquilar pessoas, negá-las, para que suas próprias reações naturais fossem destruídas.

O aniquilamento, a demolição, a humilhação e degradação da pessoa humana, em fim, a tortura vivenciada no tempo de prisão, são lembranças que passam a ser evidenciadas no *Que Bom Te Ver Viva*, já a partir da terceira tomada¹⁰⁶ (sequência 01) do filme, quando se apresenta os nomes dos produtores do filme (autor da música original, diretor de fotografia, diretora, entre outros), associados a uma foto de cadeia, sempre em preto e branco. A câmera faz um *zoom in*¹⁰⁷ aproximando-se das grades da prisão, enquadrando os nomes num desenho gráfico com forma de cruz; o mesmo recurso é utilizado nas tomadas seguintes para enquadrar o nome de cada uma das mulheres depoentes do documentário. O simbolismo da cruz¹⁰⁸ em uma sociedade judaico-cristã é bem significativo. A cruz remete à tortura e ao suplício de

¹⁰⁵ Para saber sobre as particularidades de cada uma das humilhações políticas elencadas por Pierre Ansart, ver: ANSART, 2005, p. 18-29.

¹⁰⁶ A descrição completa das tomadas e sequências do filme *Que Bom te Ver Viva* encontra-se na tabela do APÊNDICE – A deste trabalho de dissertação.

¹⁰⁷ Movimento de câmara feito com a própria lente. Existe o *Zoom in* (à frente) e o *Zoom Out* (atrás). (Cf.: RODRIGUES, 2007)

¹⁰⁸ Chamamos a atenção para o fato de que embora o simbolismo da cruz seja mencionado nas primeiras sequências do filme *Que Bom Te Ver Viva*, ele não é tematizado nas entrevistas nem pela “narradora onisciente”.

Jesus Cristo quando de sua crucificação. Seria essa imagem simbólica a representação do sofrimento dos torturados?

Imagem 07: A Crucificação



Fonte: O'CONNELL e AIREY. *O Grande Livro dos Signos: signos & símbolos*. Vol.1. Tradução: Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010, p.109.

Ao analisar os padrões gráficos da cruz, em “*O grande livro dos signos & símbolos*”, Mark O’Connell e Raje Airey chamam a atenção para o fato de que “sua intersecção de duas linhas pode ser vista como a união do princípio masculino (vertical) com o feminino (horizontal)” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 108). Além disso, esclarecem que “os dois eixos também representam as dimensões de tempo e espaço, matéria e espírito, corpo e alma” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 108).

“Para os cristãos, o crucifixo é um símbolo seminal que representa a morte de Cristo, a ressurreição, a vitória do espírito sobre a matéria e a redenção da humanidade” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 109). Não sem efeito, compreendemos que o símbolo da cruz apresenta-se no *Que Bom Te Ver Viva*, não apenas como representação do sofrimento dos que foram torturados, mas também, da vitória dos que sobreviveram lúcidos a situação de violência, um sentido de ressurreição. Evidência que pode ser percebida no relato de Regina Toscano:

Talvez eu esteja me superestimando, mas eu acho que eu sou muito mais forte do que os caras [os torturadores]. Eu passei momentos onde [em que] eles eram, numericamente, muito superiores a mim. Mas, em termos de pessoa, de ser gente, de sentimentos, eu me sinto mais forte que eles. Eu acho que hoje em dia, eu posso falar que tive vitórias, e eu acho que eles não podem falar isso. Entendeu? Eu acho que eles tiveram derrotas, derrotas pessoais. Eu me sinto, sabe, superior. Não é negócio [querer] de medir força com o torturador. Mas, eu acho que eu sou eu, nós somos. Entendeu? Bem acima deles mesmos. Entendeu? Negócio claro. (Regina In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 92’06’’)

Mark O’Connell e Raje Airey enfatizam que devido às suas várias associações espirituais e esotéricas, a cruz está, também, ligada à cura e aos poderes miraculosos. “No passado, já foi considerada proteção contra enfermidade como ataques epiléticos ou como ferramenta de poder para repelir fenômenos sobrenaturais como vampiros e demônios” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 108). No tempo presente, segundo os autores, “a cruz está associada à medicina e a enfermagem através da caridade da Cruz Vermelha, que cuida das vítimas de guerras e da fome” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 108). Desse modo, resta discutir como podemos evidenciar essa cura, a partir dos depoimentos das mulheres que concederam entrevistas ao *Que Bom Te Ver Viva*.

3.2. A cura, a ressurreição e a astúcia

Em consonância com o pensamento de Marcelo Viñar, compreendemos que a aniquilação, demolição e humilhação do torturado são dimensões que caracterizam a primeira etapa do processo de tortura, pois “sua elaboração estrutura o destino das relações objetais e a conduta ulterior do torturado” (VIÑAR, 1992, p.48). Dependendo da estrutura física e psicológica de cada indivíduo, haverá um resultado que implicará ou não na reorganização do universo destruído. Temática que aprofundaremos no próximo tópico.

Como e com o que se reorganiza o mundo destruído do torturado? Pensando nesta questão, caminhamos para a terceira fase do processo de tortura discutido por Viñar. Para ele, quando a pessoa está no nível da demolição, existem duas possibilidades éticas irreduzíveis e antagônicas de desfecho e saídas:

[...] *a do torturador*, com sua lógica de sobrevida, de recuperação de uma integridade física e de um modo de equilíbrio psíquico; e *a do torturado*, que tende a reinvestir sua identidade anterior. Uma é presente, invasora. Tem para si a vantagem de estar encarnada em uma presença. A outra, distante e ausente, representa a possibilidade de uma coerência com o que o torturado foi e amou, mas sua não-presença conota a morte. É a este nível que se opera a escolha. Na situação de abandono, a ausência equivale à angústia por falta

de uma perspectiva de vida assegurada desde o exterior. E a presença se converte em possibilidade de saída, em promessa de restituição. É assim que tem lugar a desordem profunda dos valores éticos do mundo anterior do torturado: o objeto ausente, amado e perdido, se transforma em objeto morto, perseguidor, a rejeitar, e o presente odiado aparece como desejável. A fascinação recobre o horror, e o mundo moral muda de signo. (VIÑAR, 1992, p. 48) [grifos nosso]

A necessidade de reparar a catástrofe, para usar o termo de Nestrovski e Seligmann-Silva (2000), é inerente, segundo Viñar, à economia do psiquismo, o que incita à busca, no outro acessível, de uma restituição do mundo destruído. No caso das mulheres do *Que Bom Te Ver Viva*, o “outro”, o sujeito fonte de reparação é representado, em tese, pelos filhos.

Maria do Carmo Brito, por exemplo, diz ter se reconciliado com a situação que vivenciou no suicídio de Juarez Brito e em todo o processo de prisão e tortura a partir de sua primeira gravidez. Pupi, inclusive, relata que parou de fazer terapia quando ficou grávida:

Quando eu fiquei grávida, eu estava fazendo terapia, o terapeuta falou: “agora eu acho que você tá bem, vá embora pra casa, vai ter seu filho, vai criar seu filho”. Porque é uma vida nova que surge e é uma esperança grande que vem junto. E aí, você se desloca do social mais pro individual [...] E aí, vai viver uma outra coisa. (Pupi In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 33’30’)

Na vida dos filhos, aquelas mulheres encontram um significado para continuarem sobrevivendo. Se a violência e a humilhação da tortura deterioravam o seu ser, os filhos simbolizaram respostas, vida e esperança num futuro que no momento de dor parecia impossível.

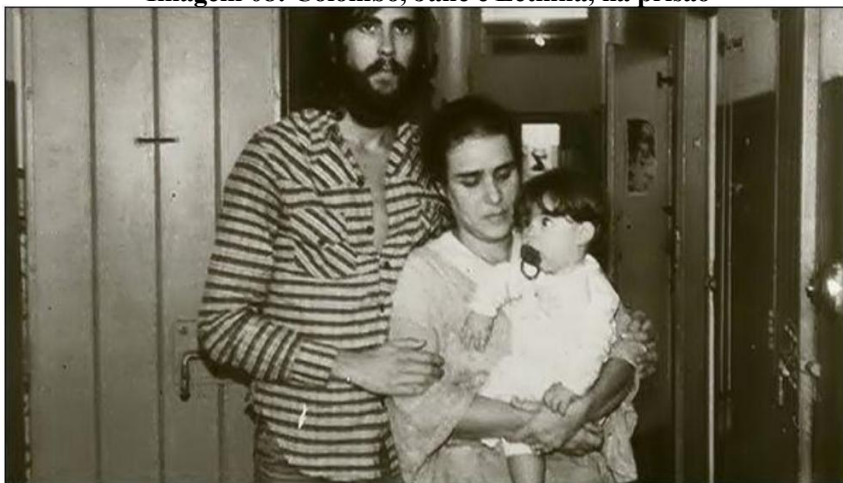
O caso de Regina Toscano foi mais delicado, pois ela estava grávida quando foi presa, acabou abortando devido à violência sofrida no DOI-CODI carioca. Entretanto, não desistiu de ter um filho.

[...] A primeira coisa que eu fiz ao sair da cadeia foi engravidar... Daniel nasceu representando pra mim, a vida. [...] E os outros filhos que eu tive depois, André e Cecília, continuaram fortalecendo esse símbolo. Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, eu dei a resposta com a vida... A vida dos meus filhos. (Regina In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 38’24’)

No caso de Jessie Jane, não foi preciso esperar sair da prisão para engravidar. Em outubro de 1970, Jane foi transferida para o presídio Talavera Bruce, em Bangu. Ficou um ano na solitária porque não aceitou ir para a televisão renegar a esquerda. Seu marido, Colombo, foi para a Ilha Grande. Jane passou 05 (cinco) anos sem ver Colombo. Continuaram presos, cada qual no seu canto, e só tiveram permissão para encontros a partir do governo de Ernesto Geisel, quando mudou a direção do presídio e o pedido impetrado pelo advogado na

auditoria para que pudessem se encontrar fora deferido. Jane conta, que [...] “o sistema penitenciário entendeu que era o famoso ‘parlatório’. E desse parlatório nasceu a Letinha” (Jane In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 81’50”). Letinha, segundo relato de Jane para o *Que Bom Te Ver Viva*, nasceu em 1977. “Jane foi tê-la no hospital, mas logo voltou para Bangu, de onde só saiu a 9 de fevereiro de 1979, penúltima presa política a ser libertada (a última foi Inês Etienne)” (CARVALHO, 1998, p. 334). “Sair da cadeia foi poder reencontrar Letinha e o Colombo. Todos, pela primeira vez, em liberdade” (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 83’26”).

Imagem 08: Colombo, Jane e Letinha, na prisão



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 83’12”

Imagem 09: Jane e Letinha



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 83’15”

Não podemos esquecer que as mulheres do *Que Bom Te Ver Viva* prestam seus depoimentos sobre e num período da história (anos 1960-1980) em que a questão da maternidade se configura como um divisor de águas entre o *ser* mulher e o *ser* homem na

sociedade brasileira¹⁰⁹. Logo, produzir vida representa para aquelas tanto um sentido de libertação, de superação da demolição, como de vingança contra um sistema representado pelo torturador/estéril/castrador/macho. Fato que podemos evidenciar na fala de Criméia Almeida:

[...] mesmo dando a luz na prisão, o que foi uma situação difícil [...] Eu pensava o seguinte: eles tentam acabar comigo e nasce mais um, aqui mesmo, onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua. (Criméia In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 62’08’’)

Cura, ressurreição, vingança. A prole é colocada no *Que Bom Te Ver Viva* de forma grandiosa, como resgate e possibilidade de vida. Todavia, em *voz over*, o filme inquire o espectador: “a maternidade explica ou encerra tudo?” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 12’13’’).

Em conotação diversa a diretora registra no filme um depoimento que não faz referência alguma a filhos. Trata-se do depoimento de uma ex-militante, que preferiu o anonimato, apenas enviando um texto a respeito de sua atuação contra a Ditadura e o período de prisão. Com efeito, a ênfase recai em outras formas de fazer e conviver com a lembrança traumática. No caso específico, a possibilidade de vida se configura no cotidiano de uma comunidade mística, segundo Aramis Millarch (1989) “na vida reclusa de um convento budista”.

De fato, os elementos que representam o plano de fundo quando do depoimento anônimo nos remete a símbolos que caracterizam o Budismo¹¹⁰. Por exemplo, no início da narração do depoimento anônimo, visualizamos a imagem de um púlpito ornamentado com arranjos de flores e símbolos que estão em volta de uma almofada que apoia um retrato dos pés de uma pessoa. No Budismo, conforme Mark O’Connell e Raje Airey, “os pés ou pegadas podem representar a presença de uma pessoa ou deidade sagrada, abrangendo todas as suas qualidades e atributos”. Em regra, os autores afirmam que “os templos budistas guardam esculturas das cópias das pegadas de Buda, ou retratos que elas representem, decoradas com símbolos como o bastão de diamante, a concha e o vaso de flores” (O’CONNEL e AIREY, 2010, p. 43).

Elementos presentes em cena no *Que Bom Te Ver Viva*, todavia a evidência maior de que se trata de um templo budista ocorre quando a câmera foca em primeiro plano a escultura

¹⁰⁹ Para saber mais sobre *ser* mulher e *ser* homem na sociedade contemporânea, ver: CHAUI (1984).

¹¹⁰ Compreendemos o Budismo como uma auto-realização espiritual e não de como uma religião baseada na crença em um deus. Pois, “não possui uma doutrina estabelecida, uma autoridade central ou uma escritura sagrada aceita universalmente [...] nunca exigindo submissão total de seus seguidores” (O’CONNEL & AIREY, 2010, p. 42).

de um elefante, “símbolo de Buda, que representa sua serenidade e força” (O’CONNEL & AIREY, 2010, p. 43).

Imagem 10: O Elefante e o Buda¹¹ (no ciclo, a escultura de um elefante)



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 68’41”

Quiçá influenciada pela *cosmologia budista*¹², que busca atingir a auto-realização espiritual ou “iluminação” que se materializa em atitudes pessoais dotadas de personificação da sabedoria perfeita e da compaixão, o depoimento da anônima transparece uma neutralidade que demonstra, via de regra, uma superação acima das outras depoentes do *Que Bom Te Ver Viva*, e que a desloca da identidade de sobrevivente da tortura. Em *voz over*, Irene Ravache levanta a hipótese de que na verdade, o fato da então depoente não revelar sua identidade reside na questão de ela querer esquecer o ódio que ainda sente ao lembrar do processo de tortura. “O depoimento de alguém que passou quatro anos na clandestinidade, quatro anos e meio na prisão, e hoje vive numa comunidade mística” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 67’40”).

¹¹ Sobre a relação do Buda com a imagem do elefante, O’Connell e Airey afirmam: “a história do nascimento de Buda é rodeada de presságios de sua grandeza. Enquanto estava grávida, sua mãe sonhava que estava dando a luz um elefante macho branco com seis presas. A chegada de um escolhido havia sido prevista há muito tempo e os intérpretes consideraram este sonho como um anúncio de sua chegada iminente. Na cultura indiana, o elefante branco é o monte de Indra, rei dos deuses, e os elefantes são chamados de ‘removedores de obstáculos’, um atributo dado ao deus hindu com cabeça de elefante, Ganesh.” (O’CONNEL & AIREY, 2010, p. 43)

¹² Utilizamos o termo *cosmologia budista* no sentido definido por O’Connell e Airey (2010), de um cosmo cíclico, ao contrário do ponto de vista ocidental de um cosmos que tem começo e fim. Cosmologia que se aplica não somente à vida humana (o nascimento contínuo, morte, ciclo de renascimento), mas também aos sistemas terrestres. “Eles virão, passarão e serão sucedidos por uma nova ordem.” (O’CONNEL & AIREY, 2010, p. 42)

Esse é o depoimento que eu posso fazer. Se você quiser usá-lo anonimamente, tem minha autorização. Mas de maneira alguma, eu quero participar de algo cujo clima seja dramático, emocional, sentimental, de indignação, revolta ou denúncia, pois são coisas contagiosas, que embasam a serenidade e o equilíbrio. Para construir, para criar, o clima emocional não é combustível adequado; ele se esgota fácil. Para construir, para criar, só com muita serenidade. Equilíbrio e compaixão, por nós próprios e por todos os homens. Que todos nós possamos ser felizes. (Anônima In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 70'09”).

Impossível não relacionar nesse caso a ação da depoente e o depoimento narrado aos conceitos de fazer com *usos* e *táticas* produzidos por Michel de Certeau no livro *A invenção do cotidiano* (1998). Por ser anônimo, o depoimento já se configura como um modo tático de *fazer* o discurso sem ter que enfrentar a câmera, sem mostrar ao espectador uma totalidade visível. Além do fato de não se identificar e de passar a viver num mundo meio que “escondido”, chama a atenção, sobretudo, a forma como a depoente se porta em seu discurso, em uma dimensão que a desliga inteiramente de uma crítica ao passado traumático.

Fomos enquanto geração afetados pela aspiração de nos devotarmos para o bem da humanidade. Essa aspiração sofreu um intercâmbio com interferência de um pensamento dominante na época. Que a melhor forma de minorar o sofrimento humano seria uma revolução social. *Fomos* impulsivamente, conscientemente, aparelhos receptores e transmissores de emoções violentas. Ao desenrolar desses fatos a tortura tornou-se um acidente inevitável. *Sou como todos nós*, um elo na corrente evolutiva da humanidade. E como tal, sei que sou co-responsável por qualquer violência ocorrida. (Anônima In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 68'06”) [grifos nosso]

Na fala observamos as referências sempre colocadas em transtorno. A alternância entre primeira e terceira pessoas (*fomos*, *sou*, *nós*) em lugar de primeira pessoa projeta tanto a depoente como o espectador na posição de torturado. “*Fomos* impulsivamente, conscientes, aparelhos receptores e transmissores de emoções violentas.” A renúncia a utilização, apenas, do “Eu”, parece querer criar uma relação de cumplicidade entre quem fala e quem escuta, remetendo-se à dificuldade de sustentar uma imagem clara do “Eu” num lugar próprio tão humilhante.

Michel de Certeau chama de *tática* a ação calculada por um sujeito, que é determinada pela ausência de um lugar próprio, típico das *estratégias*¹³, que possa lhe

¹³ Michel de Certeau “chama de *estratégia* a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de *querer* e *poder* (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição) pode ser isolado”. Não sem efeito, Certeau afirma que “a estratégia postula um *lugar suscetível* de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças”. (CERTEAU, 1994, p. 99) [grifos em itálico no original]

fornecer a condição de autonomia. Não obstante, o autor afirma: “a tática não tem por lugar senão o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. (CERTEAU, 1994, p. 46). Por isso, em sua arte de dizer, com sedução e astúcia, a Anônima passa a colocar-se num lugar/nível de força equivalente ao do torturador.

[...] Considerar-me vítima de um sofrimento físico ou psicológico, posto de fora por um tirano, lobo-mau, seria pra mim uma infantilidade. Não existe moçinha e bandido, opressores e reprimidos. Existe sim é muito ignorância. E, portanto muito sofrimento. (Anônima In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 68’06”)

Diante dessas considerações compreendemos que, apesar daquelas mulheres que falam no *Que Bom Te Ver Viva* encontrarem *táticas* e formas diferentes para curar ou amenizar suas dores, o tempo passado permanece e tem marcas e significados traumáticos que persistem na memória. O presente, a vida cotidiana, pode até transparecer um sentido de superação, mas suas referências maiores estão no passado doloroso que continua vivo na lembrança, fornecendo identidade de sobreviventes para elas.

3.3. “Mais uma vez pendurada...” O trauma que persiste na memória

*Temos todos duas vidas.
Uma a que sonhamos,
outra a que vivemos.*

Lúcia Murat
(Quase Dois Irmãos, 2004)

Arthur Nistrovski e Márcio Seligmann-Silva, na apresentação do livro *Catástrofe e Representação*, obra indispensável para a discussão do tema deste trabalho de dissertação, definem como tradução possível para a palavra “catástrofe”¹⁴ as expressões: “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente adequado ao contexto do livro, por tratar dos sobreviventes do holocausto. Segundo os autores, a catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, cujo significado é “ferimento”. Nistrovski e Seligmann-Silva enfatizam que Freud define o trauma como “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para se absorvido”. É um tipo de lembrança em que o indivíduo não sabe que lembra, mas que se

¹

¹⁴ Literalmente a palavra “catástrofe” vem do grego *kata* + *strophé*, que significa “virada para baixo”.

manifesta em atos obsessivos, por vezes, sem ligação consciente com suas condições atuais. (NESTROVISKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8)

Desse modo, “a experiência traumática torna-se a confirmação da existência do inconsciente”; sendo sua característica essencial o adiamento, ou incompletude, no acesso ao conhecimento do evento traumático – num sentido, não do fato, mas do efeito – interferindo na percepção do que se sabe. “O evento não é assimilado ou experienciado de forma plena no momento imediato, mas tardiamente” (NESTROVISKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8).

Essa definição de Nestrovski e Seligmann-Silva remete-nos aos relatos contidos no *Que Bom Te Ver Viva*, quando as depoentes nos falam dos artifícios utilizados pelos torturadores na prática da tortura. A lembrança do evento traumático desencadeia, no tempo presente, o mesmo pavor que sentiram naquele passado (às vezes, até com maior intensidade) como podemos ver no depoimento de Estrela Bohadana, que sofreu torturas atípicas¹⁵, com utilização de lagartixas.

Tem sido uma coisa terrível pra mim. Toda vez que eu vejo uma lagartixa, ou tenho uma crise de choro, ou saio correndo procurando socorro. Mesmo que racionalmente eu saiba que ela não vai virar um jacaré... O problema não é esse de virar ou não um jacaré, mas o que ela suscita. Quer dizer, quando eu olho a lagartixa volta à memória toda do que foi aquela situação; não só aquela situação, mas a situação de prisão e de tortura. (Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 45’34’)

Mesmo reconhecendo a figura da lagartixa como uma representação do evento doloroso, Bohadana relata no *Que Bom Te Ver Viva* que, talvez, sua experiência mais marcante dentro do processo de tortura tenha sido uma espécie de procissão. Tanto que, em voz *off*, a personagem de Irene Ravache enuncia que [...] “quando saiu da prisão, Bohadana desistiu do sonho que tinha de se formar em Arquitetura e acabou doutora em Filosofia, tentando entender durante todos esses anos, a loucura latente daquela procissão” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 19’50’). Segundo relato de Bohadana,

Isso [a procissão] foi feito em Barra Mansa, onde tinha um padre também preso. Eles colocavam todo mundo nu com uma vela mão. Essa vela amarrada em fios elétricos. Todo mundo tendo que cantar ‘Jesus Cristo eu estou aqui’. Quem não cantasse ia pro o pau de arara. (Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 19’13’)

¹⁵No *Brasil, Nunca Mais*, o tipo de tortura em que foram utilizados insetos e animais, tais como: baratas, cães, cobras, jacarés e ratazanas, aparecem qualificadas como torturas atípicas. (Cf.: *Brasil Nunca Mais*, 1985a, p.73)

A fala de Bohadana nos inquirir a respeito da posição da Igreja Católica frente ao governo militar. Cabe ressaltar que a maioria dos bispos brasileiros apoiou o golpe militar de 1964, apenas uma minoria do episcopado que discordou, mas esses nem conseguiram espaço para se manifestar, pois se encontravam isolados pelos seus pares (MOURA, 1981, p.16). Inclusive a CNBB, assim que João Goulart foi deposto, entregou uma carta de apoio aos militares, afirmando que reconheciam o seu governo (MOURA, 1981, p.16). Isso porque alguns padres pertencentes à alta hierarquia eclesiástica estavam diretamente ligados aos militares, pois eram frequentadores dos cursos promovidos pela ESG (STEFAN, 1975, p. 135).

O apoio aos militares advinha da alta hierarquia eclesiástica, o mesmo não acontecia com o baixo clero da Igreja. Estes se colocaram contra o Estado autoritário desde o golpe de 1964. Por isso, muitos padres e membros da AC e da AP acabaram sendo presos e torturados. Para os militares não existiam diferenças entre esses dois grupos, tanto que algumas ordens religiosas sofreram perseguição das autoridades porque havia dirigentes ou membros da AC. (Cf.: MOURA, 1981, p. 27)

Um dos primeiros grupos de religiosos ligado à Igreja Católica que se colocaram diretamente contra o governo militar foi a ordem dos frades dominicanos. Evidentemente, essa oposição não se dava de forma explícita, mas procuravam sempre ajudar seus ex-companheiros de juventude católica a se esconderem da polícia. Grupos esquerdistas, que funcionavam clandestinamente, sabendo do auxílio que os frades dominicanos davam aos perseguidos políticos, também passaram a procurá-los, para que eles ajudassem outros militantes a se refugiarem. (BETTO, 2006, p. 22-23)

Para Criméia de Almeida, presa nos anos 1970 por envolvimento com a guerrilha do Araguaia, o que mais a marcou na tortura, foi quando lhe mostraram slides com fotografias das cabeças decapitadas dos guerrilheiros. Criméia relata que isso era uma prática usada com todos os presos, os poucos sobreviventes do Araguaia.

Isso me marcou de uma forma muito intensa, na época em que eu via essas cenas, que eu não consegui reter as imagens. Eram pessoas conhecidas e que ficou uma ausência. Vejo as cabeças decapitadas, os rostos, mas não consigo identificá-las. É como uma espécie... É uma nuvem na frente. (Criméia In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 59’51’’))

Em *A degola, uma rotina*, Fernando Portela (2002) escreve que essa prática enunciada por Criméia Almeida era realizada, via de regra, na cidade de Brasília: “os presos eram submetidos a um novo suplício, em cores. O ‘pessoal especializado’ organizava sessões

de slides, usando fotos que deveriam fazer parte de uma enciclopédia de medicina legal” (PORTELA, 2002, p. 104). Segundo Portela, o cadáver de um guerrilheiro era, em regra, dividido em duas fotos:

Slide nº 1: foto bem focada, de cores vivas, de um corpo sem cabeça.
 - Reconhece o corpo? – pergunta o “especializado”. É de um amigo seu.
 Slide nº 2: close da cabeça daquele corpo.
 - E agora? Vai dizer que não conhece...¹¹⁶

(PORTELA, 2002, p. 104)

Portela abre um parêntese histórico e chama nossa atenção para o fato de que “as cabeças cortadas do Araguaia não foram as primeiras do Brasil, durante conflitos sociais” (PORTELA, 2002, p. 104). O autor cita três exemplos em que a mutilação dos corpos dos inimigos constituía não apenas a prova da sua derrota, mas um espécie de castigo: “a Revolta dos Mucker (1868-1874), a Rebelião de Canudos (1896-1897), e o Cangaço (1916-1940)”. Cabe observar que a história da violência e da degola/decapitação vem desde o período colonial brasileiro. A cabeça de Zumbi foi exposta nas ruas de Olinda e Recife, e a cabeça de Tiradentes nas ruas de Vila Rica atual Ouro Preto-MG.

Para Portela, uma das explicações para esse tipo de crueldade nas revoltas e guerrilhas ocorridas no Brasil, vem da psicologia social, que a localiza no inconsciente das pessoas eminentemente influenciadas pelo cristianismo, pois “na religião cristã tradicional só pode ressurgir o corpo que for enterrado íntegro; daí as fogueiras medievais que queimavam os feiticeiros. Então, cortar a cabeça do inimigo (supondo-se que ele é cristão) é o pior dos castigos, uma agressão à alma”. (PORTELA, 2002, p. 107)

Das mulheres que cederam entrevista ao *Que Bom Te Ver Viva*, Jessie Jane parece ser aquela que mais claramente deixa transparecer a característica essencial do trauma, o adiamento. Jane fala que sua emoção, no período de prisão e tortura, era bem diferente da emoção que sente hoje ao lembrar do que poderia ter acontecido com seus familiares no DOI-CODI.

[...] eu vi minha irmã sendo torturada [...] um coronel da polícia de São Paulo torturou minha irmã pra me desestruturar. [...] A questão da prisão da minha mãe, da minha irmã, da minha sogra... Eu acho que só me atingiu um pouco depois [tempo depois], quando eu comecei a pensar no que poderia ter acontecido. Mas naquele momento não teve nenhuma consequência objetiva.

¹¹⁶ Fernando Portela lembra que “foi através dessas sessões de terror que o Partido Comunista do Brasil pôde reconhecer alguns dos seus mortos. Mas nem sempre o cadáver de um guerrilheiro era dividido em duas fotos, Havia fotos de corpo inteiro. Em Brasília, onde se realizava as sessões, no quartel do PIC – Pelotão de Investigações Criminais –, foram exibidas as fotos do velho comunista Francisco Chaves, Maia Lúcia Petit, Idalício, Ciro Flávio...” (PORTELA, 2002, p. 104)

[...] Não acredito que tenha tido assim [emoção]... Eu acho que hoje tem mais [emoção]... Naquele momento, não. (Jane In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 78’42”-79’51”)

O evento não foi assimilado por Jane de forma plena naquele momento, mas tardiamente, no tempo presente. No momento que fala, Jane personifica e revela sua percepção posterior de que poderia ter perdido a mãe, a irmã, entre outros entes queridos em todo aquele processo.

No *Que Bom Te Ver Viva*, Jane relata que ela, Colombo (seu marido), Eraldo Palha Freire e Fernando Palha Freire, sequestraram o avião – o Caravelle PP-PDX da Cruzeiro do Sul –, às oito e meia da manhã (8h30), e que só às quatro horas da tarde (16h) as forças da repressão conseguiram invadi-lo, prendê-los e “matar” um dos companheiros (Evaldo Palha Freire). Inclusive, lembra Jane, “o nosso processo de pena de morte é em função dessa morte que foi feita pela repressão, e nós somos julgados como se fossemos os responsáveis pela morte dele” (Jane In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 76’02”).

Ainda no *Que Bom Te Ver Viva*, Jane diz ter pensado que Eraldo estivesse morto, em decorrência dos tiros que levou, quando da invasão no avião. No entanto, quando foi levada para o DOI-CODI, uns dois dias depois, o encontrou todo machucado e inconsciente na enfermaria. Naquele momento, mais uma vez, Jane relata que a emoção não tinha a mesma dimensão/intensidade do tempo presente.

[...] Num era essa emoção de hoje, era outra emoção. Nós tínhamos essa consciência de que... Nós achávamos que todos nós íamos morrer... Então, lá no DOI-CODI eles pensavam que o Eraldo era meu marido, eles não sabiam que era o Colombo. [...] Eles achavam que eu vendo o Eraldo, conseguiriam mais coisas de mim. Então, foi assim: eu olhei pra ele, vi que ele ia morrer. Mas, eu achava que nós todos íamos morrer. Entendeu? Não era uma coisa, que fosse uma emoção tão forte como é hoje... Mesmo porque nós estávamos todos sendo muito torturados naquele momento, e ver um companheiro morrendo e outro no pau de arara não fazia uma diferença na qualidade da emoção. Entendeu? (Jane In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 76’44”)

O trauma se personifica não apenas na fala de Jessie Jane, mas também com forte intensidade nas imagens do seu rosto. Das mulheres que contam suas memórias e histórias no *Que Bom Te Ver Viva*, Jane é aquela que mais demonstra abalo emocional, seus gestos e expressões faciais diante da câmera mostram a dificuldade em se falar do evento doloroso, dos traumas e cicatrizes. Seleccionando-se séries de fotogramas do *Que Bom Te Ver Viva*, observa-se como as percepções e emoções de Jane incidem e se movem com a câmera, verifica-se o evitar um olhar direto para a câmera. No sentido definido por Alômia Abrantes,

[...] “O olho da objetiva é, nesta relação, o olho do outro, um olhar público que perscruta uma intimidade; então, embora não se evite estar sob seu campo, convém proteger-se dele, desviar-se” (ABRANTES, 2011, p. 6).

Imagem 11: Jane se emociona ao falar dos parentes presos



Fotogramas: *QUE Bom Te Ver Viva* – 78’42”-79’48”-79’51”-80’21”.

Nos fotogramas, sucessivos, cada um consistindo num primeiríssimo plano (*close-up*), que mostra o rosto da entrevistada, Jane está absolutamente abalada emocionalmente. Primeiro ela baixa a cabeça procurando esconder as lágrimas, depois tenta enfrentar a câmera, tanto que gesticula com a mão. Por fim não consegue mais falar e esconde o rosto com a mão. Chama a atenção a preocupação constante da cineasta Lúcia Murat em demonstrar a dificuldade em se registrar situações não diretamente acessíveis ao espectador.

Maria do Carmo Brito (a Lia), por sua vez, apesar de falar sobre os efeitos da tortura – “Eu sou capaz de adoecer apenas com a minha imaginação. Eu não tinha nada disso antes, quer dizer, suponho que isso seja uma sequela” (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 15’31”) –, o trauma que persiste em sua memória e que provoca lágrimas e falhas na voz ao depor no *Que Bom Te Ver Viva*, “ocorreu a 18 de abril de 1970, quando seu primeiro marido e companheiro de direção da VPR, Juarez Guimarães Brito, matou-se na frente dela, cumprindo um pacto de morte que ambos haviam firmado” (CARVALHO, 1998, p. 133).

Antes de falar, Lia ascende um cigarro, o clima é de tensão. Com a câmera no extremo *close*, Lia começa: “A minha prisão não devia ter acontecido porque foi num

encontro com um companheiro que já havia faltado a dois pontos seguidos. O ponto era com Juarez Brito, meu marido” (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 09’29”).

O companheiro que Lia nos fala é Wellington Moreira Diniz – miseravelmente destinado a ser o pivô da tragédia. Grande figura da luta armada; ele atendia pelo codinome de “Noventa”. Juarez Brito, chamado por ele de “professor”, era seu amigo, companheiro, pai (CARVALHO, 1998, p. 144).

Carvalho conta que uma semana antes da tragédia Wellington Diniz estava em Magé (RJ), com outros companheiros, e que havia sido designado pela organização (VPR) de checar um local, no Rio de Janeiro, onde Lamarca comandaria uma reunião da direção. “Desde então não foi mais visto ou se teve notícias do seu paradeiro”. Ele tinha sido preso pelo Exército¹¹⁷.

“A 18 de abril, uma semana depois, fora marcado um ponto de encontro com a VPR no Jardim Botânico” (CARVALHO, 1998, p. 145). A Organização discutiu se o ponto deveria ser coberto – considerando que Wellington já faltara, uma semana atrás, a dois pontos seguidos, conforme relato de Maria do Carmo, e que eram muitas as evidências de sua queda (prisão). Prevaleceu, segundo Carvalho, a vontade pessoal do casal, principalmente de Juarez Brito.

Foram os dois, Maria do Carmo (Lia) e Juarez Brito (Juvenal), encontrá-lo. Passaram com um fusca pelo jipe de Wellington Diniz (Noventa), viram que ele fez um sinal de advertência e seguiram em frente. Por alguns minutos Noventa achou que Lia e Juvenal estavam livres da cilada,

[...] Nada disso.

Lia voltou, sozinha. Está circulando na feira livre muito próxima. Wellington assiste, impotente. Lia compra uns pés de alface, enfia na sacola, chama um menino. Não passa pela cabeça dela — ou passa? — que “Noventa” é um bagaço, que está algemado, que não pode fazer nada, mas talvez passe — ou não — [...] que simplesmente não pode deixar ali, à própria sorte, como se a frieza que a Organização [VPR] e a guerra devem ter nada tivessem a ver com aquilo. Uma Lia baixinha, dirigente, cabeça a prêmio, faz o que tem que fazer. Wellington vê o menino com a sacola seguir na direção do jipe. Observa que Lia sai por uma rua à direita. Não vê o fusca onde está Juarez.

O menino segue em frente, feliz com os trocados que ganhou. Chega à janela do jipe e entrega a sacola com as alfaces e com um revólver .22. Wellington ainda se esforça para pegá-la com o braço solto, mas aí os cães de guerra atacam, pegam o menino, querem saber quem deu a sacola. Wellington começa a gritar: “Foi a Lia, foi a Lia, olha lá, ela correu pra lá, naquela rua à

¹¹⁷ Carvalho conta que quando Wellington Diniz chegou ao local, tocou a campainha e deu de cara com um FAL do Exército. Houve um tiroteio dos infernos e ele feriu três militares, tomou um tiro na cabeça e outro nas costas e foi conhecer a “Boate Arrepio”, como apelidou a sala de torturas do DOI-CODI carioca. No CODI ele foi torturado com requintes de crueldade e de forma literalmente animalésca — um cachorro treinado querendo arrancar seus testículos no pau de arara, e um jacaré adulto acuando-o na cela. (Cf.: CARVALHO, 1998, p. 144)

esquerda”, a feira varrida pela gana daqueles homens correndo para o lado errado, Lia e Juarez livres no despiste inteligente da última hora. Wellington a “Boate Arrepio”. Avisou que estava preso, os companheiros escaparam, doce momento de vingança.

Lia entra no fusca — mas o cerco também está lá. Os militares do I Exército bloqueiam o carro, começam a atirar.

(CARVALHO, 1998, p. 145)

Com a lembrança voltada para esse passado, esse momento da ação, do tiroteio, da prisão, Maria do Carmo nos fala, no *Que Bom Te Ver Viva*, sobre o pacto de morte que havia entre o Juarez Brito e ela: “Bom! Nós tínhamos um pacto. [...] Um matava o outro e depois se suicidava. [...] Esse ‘**pacto de morte**’ não tinha muito a ver com política, tinha a ver com o fato de que nós achávamos que não conseguiríamos sobreviver um sem o outro” (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 09’48”). Apesar disso, Maria do Carmo chama a atenção para o fato de nenhum dos dois ter cumprido o referido pacto. No momento da ação, esclarece Lia, que Juarez Brito arrancou a arma de sua mão e atirou no próprio ouvido, enquanto ela atirou nos policiais do exército. Para Lia foi a sua parte saudável que a fez reagir dessa forma, em vez de se matar ou matar Juarez Brito. “A saúde consistia em atirar, em se defender, e não em se matar, se entregar” (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 10’24”).

Imagem 12: Maria do Carmo e Juarez Brito, o que morreu.



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 09’47”

A ação de Maria do Carmo, diametralmente oposta a de Juarez Brito, nos remete a teoria freudiana das pulsões e suas vicissitudes. Conforme Peter Gay, “os psicanalistas consideram que as pulsões não são simples, meros impulsos manifestando uma necessidade simples e única, mas conglomerados, feitos a partir de desejos frequentemente discordantes que lutam por satisfação” (GAY, 1989a, p. 83-84). Com referência em Freud, Gay afirma que

isso significa dizer que “o objeto é a coisa mais variável a respeito de uma pulsão; na sua origem ele não está ligado a ela, mas lhe é atribuído na medida em que se mostra adequado para tornar possível a satisfação” (GAY, 1989a, p. 84). Assim, no curso da sua história de vida, a vontade pode ser alterada frequentemente.

Neste ponto, observa Peter Gay, psicanálise e história podem convergir de maneira proveitosa, pois [...]

[...] o ponto de vista psicanalítico das pulsões dá conta da sua uniformidade como da sua variedade; a proposição de que as pulsões formam um conglomerado unido em uma família de impulsos que busca satisfação oferece boas razões para que o historiador reconheça e analise motivos humanos de indivíduos sem os reduzir a cópias de seus traços culturais. (GAY, 1989a, p. 84)

Com referência em Freud, Gay indaga que o grupo de pulsões conhecido coletivamente como agressão, traduz o instinto de morte freudiano; e os mecanismo de defesa, uma constante da vida humana, presentes em ações em que o ser humano vê alguns de seus desejos e a imagem que ele tem de si mesmo ameaçados, e, nos casos mais extremos, exercido para a sua própria sobrevivência.¹¹⁸ Desse modo, compreendemos que o suicídio de Juarez Brito tenha acontecido não como uma ação doentia, mas como um mecanismo de defesa ao que poderia vir a acontecer com ele na situação de tortura.

Os efeitos, ou seja, o preço pago pelos que sobreviveram à situação de tortura exercida pela ditadura, podem ser comparados à experiência do *Lager* (campo de concentração) e do holocausto, em que, segundo Maria Rita Kehl (2000), “tantos milhões de pessoas experimentaram esta condição de ‘coisa’ em poder de um outro absolutamente poderoso” (KEHL, 2000, p. 145). Afinal, questiona Kehl:

[...] até hoje se fala e escreve sobre isto. Por quê? Talvez para tentar reverter a experiência, como na reversão da pulsão, do masoquismo primário para o sadismo: tentar algum domínio, alguma atividade sobre o real que produziu o trauma. O que requer uma implicação subjetiva da própria vítima mesmo nas condições em que, aparentemente, a passividade seria a única resposta subjetiva possível. (KEHL, 2000, p. 145-146)

¹¹⁸ O psicólogo Bruno Almeida (2007), escreve que a teoria das pulsões sempre se manteve em dualidade desde o seu início, quando foi concebida a primeira elaboração entre as pulsões sexuais e as pulsões do ego ou de autoconservação. A sua modificação veio posteriormente, em 1920, com a obra intitulada: *Além do Princípio de Prazer*, de Freud. No modelo vigente – o dualismo entre as pulsões de vida ou *Eros*, e as pulsões de morte ou *Tânatos* –, a função de *Eros* seria o de garantir, ou descobrir caminhos, para que o corpo siga sua trajetória de vida até onde sua resistência natural assim puder suportar, sem que seja interrompido por causas externas. *Tânatos*, por sua vez, sempre tende a impulsionar o organismo vivo a retornar ao inorgânico.

Segundo Kehl, esta é a questão de Primo Levi (1988, 1990), “ao tentar deslocar as vítimas de Auschwitz da condição apassivada de coisa nas mãos da máquina nazista, revelando que até no *Lager* se apresenta aos sujeitos, continuamente, escolhas éticas – as mais difíceis de sustentar” (KEHL, 2000, p. 146).¹¹⁹

Ao pensar nos sobreviventes do holocausto ou das outras formas de grande opressão, Primo Levi (1990), segundo Kehl, “afirma que as vítimas da violência saem dos *Lager*, com vergonha, ou culpa, de ter sobrevivido, já que sabem que ali, mais do que em qualquer outro lugar, quem sobreviveu só o fez à custa da morte de muitos” (KEHL, 2000, p. 146). Estes sentimentos, segundo Kehl, parecem impossíveis para nós, “pois como alguém que viveu a condição de vítima pode ter vergonha, ou culpa, se não era senhor de seus atos?” (KEHL, 2000, p. 146).

Em *Que Bom Te Ver Viva*, o trauma aparece vinculado à culpa de ter sobrevivido, com grande ênfase na voz de Rosalinda Santa Cruz, quando ela fala do seu irmão, Fernando, que foi preso nos anos 1970 e nunca foi encontrado. A morte sem corpo do irmão parece ter marcado a memória de Rosalinda, até mais que a situação de tortura:

Uma das coisas que eu não me conformava na morte de Fernando, era eu ta viva [...] Ter sobrevivido pra mim era, assim, um peso. Por que eu sobrevivi e ele não? [...] Eu era mais velha do que ele, eu tinha uma militância maior do que Fernando. Por que eu vivi e ele não? Isso me fez levar a um sentimento de autodestruição enorme. [...] Me sentia culpada por qualquer sentimento de alegria. Por exemplo, se eu estava numa praia, mesmo dois anos depois de Fernando ta desaparecido, de repente me dava um sentimento de culpa terrível. Como eu podia ta me divertindo, indo à praia, se Fernando tava morto, se Fernando podia está, ainda naquela hora, sendo torturado. E, eu tava ali em vez de ta buscando, ta procurando, ainda ta anunciando a morte dele. (Rosalinda In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 51’50”).

Não sem efeito, o depoimento de Rosalinda Santa Cruz se enquadra em uma das acusações que o sobrevivente pode fazer segundo Primo Levi (1990): “o de não ter feito o suficiente pelos outros, mais fracos, mais desfavorecidos” (KEHL, 2000, p. 147), no caso, seu irmão, Fernando. A culpa também aparece nas feridas traumáticas de Maria do Carmo Brito, quando relembra sobre o não cumprimento do pacto de morte com Juarez Brito: “Eu me sentia muito culpada de não ter morrido. Eu tenho impressão que descobri que esse tiro que dei neles era de saúde e me reconciliei com essa situação na minha primeira gravidez (**a cura**)” (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 10’24”).

¹¹⁹ Para salientar a diferença ética da abordagem de Primo Levi, Kehl cita outro escritor conhecido – Elie Wiesel – que representa, em *Kadish, histórias do Holocausto* – o senso comum no nosso pensamento sobre a condição da vítima. (KEHL, 2000, p. 146)

Já nos depoimentos de Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi) e de Regina Toscano, o trauma está na primeira acusação que um sobrevivente pode se fazer, conforme Primo Levi (1990): “a de não ter resistido à tortura heroicamente, de acordo com sua consciência, e ter se deixado humilhar” (KEHL, 2000, p.147).

Em *Que Bom Te Ver Viva*, Lúcia Murat apresenta um trabalho de reflexão que visa a lucidez e o discernimento. O filme revela que na dor existe um esforço permanente que vai no sentido do tentar esquecer, do evitamento e da degeneração. Quem sofre tortura busca maneiras que possibilitem continuar a viver, ele mesmo ou seus ideais, pois a dor subjetiva, aquela que não pode ser passada, é sempre vivida na “humilhação”.

3.4. O mundo e o torturado

Em *Que Bom Te Ver Viva*, Eliana Índio do Brasil, amiga de trabalho de Maria do Carmo Brito, diz não conseguir, ao menos, ouvir falar na tortura [...] “Eu não sei como uma pessoa que passou por tudo isso, por toda essa problemática da tortura, consiga ter estrutura, porque eu, nem para ouvir eu tenho” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 16’33”). Zinda Vasconcelos, amiga de Regina Toscano, diz que não consegue enxergá-la como uma torturada. Já Marlene Fernandes, amiga de Jessie Jane, relata-nos que a sua maior dificuldade foi desconstruir a imagem de mito sobre os sobreviventes da tortura.

[...] “Eu acho que eu construí um mito mesmo... Nesse dia que a gente sentou... A gente conseguiu, pelo menos eu consegui, quebrar um bocado desse mito, e a gente se aproximar um pouco mais. [...] Eu lembro que ela chorava muito, ela chorou muito quando contava aquela história [...]. (Marlene Fernandes/ amiga de Jane In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 80’56”)

Essas falas do documentário de Lúcia Murat nos remetem a uma daquelas três dimensões, por nós eleitas, que formatam a narrativa do *Que Bom Te Ver Viva*. Trata-se da dificuldade que a sociedade tem em relacionar-se com o sofrimento das pessoas que sobreviveram a eventos traumáticos. Para abordar essa dimensão no documentário, a diretora constrói uma narrativa subjetiva. Nas imagens, apenas paisagens atuais (1988), rostos que sobreviveram, palavras que expressam experiências traumáticas. A sanidade mais digna para fazer ouvir o mais indigno e ‘humilhante’, ofertado àqueles que romperam a barreira da sanidade. Por um lado, as palavras e relatos que evoluem numa cascata de lapsos, hesitações, gagueiras, medos, recusas, choros; somos levados para uma dimensão, onde as afeições são carregadas de emoções indizíveis, onde o código linguístico atinge seu limite. Do outro lado

está o mundo, e o mundo são todas aquelas pessoas que esqueceram o sangue derramado, os torturados, os desaparecidos políticos, as lembranças, as dores, o passado.

Assim, o espectador é chamado a ouvir aquelas mulheres relatarem suas lembranças, mas também a perceber como o mundo que as cercam se porta diante de tudo isso. No vídeo, as tomadas alternam-se entre imagens de tensão, quando dos depoimentos, e imagens de suavidade, quando das pessoas vivendo o seu dia a dia naturalmente. Elas estão por toda parte, nas ruas, no metrô, nos ônibus, nas lanchonetes, nos bares festejando; ficamos atônics, inquietos, reflexivos, pois a dor, o sofrimento latente do que está sendo dito pelas depoentes parece que não está sendo ouvido pelo mundo, ou finge-se que não se ouve em sua hipócrita humanidade.

Ao mudar de ângulo, com a câmera em plano geral, *Que Bom Te Ver Viva* coloca o mundo exterior, os outros, os não torturados, próximo das depoentes, embora mantendo ainda a nítida sensação de distância psicológica. Não obstante, o ato de falar das depoentes é uma resistência obstinada, que tenta provocar e cobrar do mundo que a cerca tudo aquilo que ele esqueceu, ou finge que esqueceu. A experiência subjetiva da memória e o mundo encontram-se numa batalha cruel em *Que Bom Te Ver Viva*, numa relação de incomensurabilidade.

Na ausência de ouvidos atentos, quase não há coragem para se falar. Segundo Estrela Bohadana, “ninguém quer ouvir, ou aqueles que escutam ficam tão mobilizados que gera um certo constrangimento, e você acaba se perguntando qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa” (Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 23’02”). O trauma persistente na memória, reforçado pelo receio de gerar constrangimento ao outro, ou mesmo de mexer em feridas mal cicatrizadas, projeta a necessidade do torturado de se proteger das lembranças dolorosas, de certo modo, controlando o que vai falar ou não.

Márcia Regina Novais, amiga de Criméia Almeida, revela-nos que, antes de conhecê-la, “pensava que as pessoas que haviam sofrido tortura tivessem algum problema, até mental, e tivessem marcas no corpo” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 23’02”). Criméia lhe apresentou uma visão completamente diferente, ao mostrar-se uma pessoa lúcida e consciente. Novais é aparentemente muito jovem, o que alude, em termos, há um certo distanciamento, ou mesmo, desinteresse de sua geração (anos 70) em relação aos acontecimentos ocorridos no período ditatorial. Um jovem amigo de Estrela Bohadana ratifica essa ideia, ao relatar que toda a sua geração foi muito poupada do que acontecia no Brasil naquele tempo.

Eu nasci em 75 [1975]. Eu e toda minha geração fomos muito poupados do que se passava no Brasil naquele momento. A primeira vez que escutamos... A gente ouviu falar em tortura quando chegaram os primeiros escritos do

exílio... As primeiras pessoas que voltavam... Acho que havia uma preocupação muito grande em resgatar a existência daquele momento. Eu ficava muito assustado com as descrições da tortura... De como era a tortura naquele momento... Do que eram as torturas... A Estrela foi a primeira pessoa que eu conheci, da minha relação, que havia sido torturada, foi a primeira vez que eu pude saber como era ter sido torturada, como era possível resistir a isso e sobreviver [...]. (Alexandre/ amigo de Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 23’48”)

Marta Rovai (2010) chama a atenção para o fato de que “as tentativas de apagar da memória os acontecimentos relacionados à Ditadura Militar no Brasil produziram uma sensação de apatia e indiferença nas novas gerações em relação às perseguições, torturas, mortes e desaparecimentos” (p. 13). Isso decorre, sobretudo, do efeito romântico provindo da chamada ‘Lei de Anistia’, e da construção da representação produzida acerca da Ditadura.

Escreve-se, reflete-se sobre esse período como um momento paradigmático na história do Brasil do século XX, mas erigido sobre as bases de um senso da semelhança humana no plano das situações e das ações, e [...] “não exatamente das experiências dolorosas, dos efeitos físicos e psicológicos da violência sofrida” (ROVAI, 2010, p. 13). É como se toda a violência ocorrida, todos os sofrimentos e derrotas tivessem acabado totalmente, sem deixar corpos que abrigassem essas misérias internamente. Aspectos consonantes com a fala de Estrela Bohadana, quando nos diz:

[...] as pessoas até suportam saber que você foi torturada, e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas, o que elas não suportam em ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional, interna, diante da tortura. (Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 66’19”)

Essa dificuldade em disseminar, falar sobre a tortura, sobretudo, dos sentimentos provindos do evento traumático, apresenta-se, segundo Bohadana, até mesmo entre os entes mais próximos.

Eu tenho um filho de 10 (dez) anos e um que vai fazer 15 (quinze). Mas, o que eu sinto nos dois é que, embora... O fato de eu ter sido presa, torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale... Eu sinto que é um assunto que incomoda tanto, que é melhor que se esqueça. Então, eu acho que de alguma forma eles reivindicam que eu esqueça. Talvez, para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa. (Estrela In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 20’22”)

Não falar sobre a tortura ou não querer ouvir sobre o tema é um tipo de censura velada, que constrange tanto quem fala quanto quem ouve. Essa frieza diante do tema foi

sentida por Pupi, até mesmo entre os seus companheiros de luta armada, quando de sua prisão na década de 1970. Pupi nos revela que naquele momento percebeu que era impossível discutir, amargando uma imensa sensação de solidão. [...] “Você ter que aguentar não falar. Eu fui extremamente censurada”. Pupi relata que as pessoas se fecham para não falarem sobre a tortura, pelo fato de não terem coragem de enfrentar a discussão, pois é uma coisa longe de suas vidas, ficando a experiência, em regra, apenas para aqueles que a vivenciaram (Pupi In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 31’32”).

A fala de Pupi se confluência com as colocações teóricas elaboradas por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*, quando se debruça sobre os testemunhos orais escritos na dor, ou sobre a dor. Com o olhar voltado para a memória de judeus acerca da violência nazista, sobre os que se salvaram dos campos de extermínio da Shoah¹²⁰, Ricoeur escreve:

[...] esse tipo de testemunho coloca um problema de acolhimento ao qual o arquivamento [recepção] não responde e parece até inapropriado, provisoriamente incongruente. Trata-se de *experiências extremas, propriamente extraordinárias* – que abrem para si um difícil caminho ao encontro de capacidades limitadas, ordinárias de recepção, de ouvintes educados para uma compreensão compartilhada. (RICOEUR, 2007, p. 186) [grifo nosso]

A reflexão de Ricoeur expõe um grande problema inaugurado, segundo Walter Benjamin (1994), a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e, conforme Marta Rovai (2010), “acentuado nos anos 1970 pelo processo de inovação tecnológica, cultural e moral” (p. 11). Trata-se da *dilaceração da experiência*¹²¹ pela aceleração do tempo, quando o presente se impõe enquanto libertação e ruptura com o passado, projetando efeitos negativos que incidem, sobretudo, nas ciências humanas e sociais. Nessa perspectiva Rovai afirma:

Experimentamos ainda os efeitos desse tempo avassalador: a destruição das memórias pela velocidade tecnológica e pelo poder massificador dos meios de comunicação; o presentismo, criador e criação dos homens modernos em

¹²⁰ “Shoah”: termo hebraico que significa “desabamento”, “desastre”, ou “catástrofe” e que é utilizado para designar o genocídio perpetrado pelos nazistas e seus aliados contra os judeus. (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8)

¹²¹ Na obra de Walter Benjamin, sobretudo, nos textos: *Experiência e Pobreza*, escrito em 1933, e *O narrador*, *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936; a *experiência* tem um lugar central: ela é o que será transmitido às novas gerações, pois se refere a uma espécie de saber acumulado por meio de vivências, o que traz, em certo sentido, uma identificação entre *experiência* e *vida*. O narrador, portanto, é uma pessoa que sabe aconselhar porque já viveu, já compartilhou experiências. Todavia, quando direciona seu olhar às “experiências extremas” dos combatentes da I Guerra Mundial, que retornavam traumatizados com o que tinham vivido e visto, questiona: [...] “Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (BENJAMIM, 1994, p. 115), Benjamin enfatiza que já não há diálogo, não há mais troca de experiências, pois as pessoas foram se tornando incapazes de transmitir e de intercambiar experiências.

busca do imediatismo; a construção de uma indiferença humana diante da sobrecarga de informações e imagens atrozes que esmagam nossa sensibilidade tornando-nos meros expectadores diante da vida. [...] é o tempo que faz desaparecer o elo entre as gerações e reduz a experiência, o sentido da narrativa e o significado do passado à “coisa morta”, a ser esquecida. (ROVAI, 2010, p. 11-12).

Escravizado por esse tempo, o mundo reduz as experiências às sombras da história, não demonstrando qualquer tipo de interesse pelas lembranças do passado e sua importância em direção à formação das sociedades futuras. Quando se trata de experiências extremas, concordamos com Marta Rovai de que essa recepção é ainda mais difícil, pois a sociedade do tempo presente, caracterizada pelo consumo, é estimulada constantemente para “não sofrer”; aquilo que não dá prazer ou posso fazer perder tempo não tem espaço para discussão. “Partilhar sofrimentos exige compromisso, tempo para reflexão, e na “sociedade líquida” isso representa perder tempo na concorrência” (ROVAI, 2010, p. 12).

Essa falta de consenso é intensificada, sobretudo, pela banalização da violência que somos vítimas hoje, apresentada e difundida continuamente pelos veículos de comunicação como se fossem espetáculos a serem recepcionados como “naturais”. Segundo Rovai, “isso provoca a sensação de frustração no espírito e o cansaço físico, que transforma traumas individuais e coletivos em fatos aceitáveis, relegando-os ao silenciamento doloroso” (ROVAI, 2010, p. 12).

Logo, indignar-se e lembrar-se da tortura transforma-se numa briga constante contra a violência. Nesse sentido, Murat aborda uma cena no documentário em que Regina Toscano comanda uma reunião da Organização de mulheres da baixada Fluminense, “onde foi encontrar a pior forma de tortura. Aquela que está tão impregnada no dia a dia que se quer merece destaque” (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 43’15”). “A gente sofre porque a violência na baixada Fluminense é maior do que uma tortura política. Há 500 metros daqui existe um ponto de desova e os nossos filhos convivem com isso no dia a dia. Não é dizer que não choque a gente, mas amortece”¹²² (*QUE Bom Te Ver Viva* – 43’58”).

Condenados e caracterizados por uma formação violenta – como esclarece Janine Ribeiro – as pessoas passam a ver o torturado como qualquer outra pessoa que sofre violência no cotidiano, o que torna difícil uma conscientização política da questão da tortura exercida pelo regime militar e, conseqüentemente, do dano provocado ao torturado, visto que “os outros” passam a viver, também, numa situação limite, semelhante ao do torturado.

¹

²² Depoimento de moradora da Baixada Fluminense/ Amiga de Pupi.

A situação limite que eu cheguei na tortura [...] Eu enxergo muito no dia a dia do pessoal da Baixada [Baixada Fluminense], porque eu acho que a pressão cotidiana, a vida é tão torturante, que há uma certa identidade. Tanto é que quando eu falo que fui presa, normalmente contando sobre a tortura, as pessoas num têm muita emoção não, olham, assim, meio que uma coisa natural. (Pupi In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 44’15’)

Maria Rita Kehl (2000) chama a atenção para o fato de que aquilo que, de uma catástrofe, chamado por Freud de trauma, e por Lacan, de real – permanece fora do alcance da representação, e com efeito, da recepção, “é justamente o que confere a certos acontecimentos da vida, sobre os quais não conseguimos nos pronunciar imediatamente, o caráter traumático” (KEHL, 2000, p. 135).

Para Kehl, esta dimensão traumática da experiência humana, que escapa à representação e a recepção, não tem suas fronteiras delimitadas de antemão. Cabem a cada um de nós, historiadores, cientistas sociais, “seres de linguagem”, ampliar continuamente os limites do simbólico, mesmo sabendo que ele nunca recobrirá o real *todo*, pois

De cada experiência, de cada objeto, de cada percepção, fica sempre um resto que não conseguimos simbolizar; o núcleo “duro” das coisas, que lhes confere independência em relação à linguagem e nos garante, de alguma forma, que o mundo não é uma invenção do nosso pensamento. (KEHL, 2000, p. 138)

Trabalhamos na perspectiva de Maria Rita Kehl, que com auxílio em Primo Levi (1988), enfatiza que “nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo” (KEHL, 2000, p. 139). Kehl acrescenta, também, que “escrever é um dos recursos de que podemos nos valer para inverter, mesmo que precariamente, a posição passiva que experimentamos diante do trauma, e que nos causa tanto horror” (KEHL, 2000, p. 139). Não apenas a posição passiva, mas também aquelas que tentam nos induzir à sensação de que estamos tomados por ressentimentos, não reconhecendo o valor, a importância em realizar essa discussão. Rosalinda Santa Cruz chega a indagar, que os sobreviventes que mantêm a denúncia e falam sobre a tortura são vistos pela sociedade como “as bruxas da caça”, dos caçadores de nazistas.

A tortura é uma coisa feia, que é pouco épica, que não é heroica. E que, portanto, as pessoas têm medo de se aproximar, tem medo de pegar essa bandeira. Então, essa bandeira ficou com as famílias, ficou com os torturados, que ficam de certa forma meio isolados, meio com jeito de bruxa. De caça as bruxas [bruxas da caça], daqueles caçadores de nazistas. E a

gente fica sem querer se identificar com isso. E é uma luta manter a denúncia. (Rosalinda In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 43’15”)

Compreendemos, assim como Jaime Ginzburg (2010), que a grande dificuldade em discutir sobre a tortura no Brasil está em saber que na sociedade contemporânea não existe nem mesmo um consenso ético que a tortura deve ser eliminada. “Muitos não têm interesse na tomada de posicionamento. Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização” (GINZBURG, 2010, p. 135).

Nesse sentido, compreendemos que filmes como o *Que Bom Te Ver Viva* são necessários no fazer político-social. O final do filme é muito intrigante, os cadeados das prisões se abrem, mas as grades da prisão continuam na memória daquelas que sofreram a violência, sem reparação ou respaldo social. Ficam reconhecidas, tomando de empréstimo a expressão de Rosalinda Santa Cruz, como verdadeiras “bruxas”.

O filme, então, vem contrariar esta percepção. Ele é acima de tudo “um hino à vida” (MILLARCH, 1989). Não existe ódio ou espírito de revanchismo entre aquelas mulheres que relatam suas lembranças de prisão e tortura. Ao contrário, como vimos, sente-se em muitos dos depoimentos um hino à vida, à esperança, especialmente na parte em que as mulheres falam da experiência materna. E a partir desta, o filme abre espaço para questões que se relacionam a dimensões femininas, sobretudo naquele tempo (final dos anos 1980) quando ganhava força na América Latina a luta pela consolidação dos direitos dos grupos considerados socialmente vulneráveis, dos quais negros, crianças, homossexuais e mulheres faziam e fazem parte.

CAPÍTULO 4

“TE AMO! AI CARA, COMO EU GOSTO DE TREPAR COM VOCÊ...” GÊNERO, SEXO E PODER EM “QUE BOM TE VER VIVA”

Foi-se o tempo em que ser mulher ou homem bastava para que um determinado número de atributos fosse conferido. “Aos homens o trabalho, às mulheres a cozinha”; “aos varões o dinheiro, às fêmeas os filhos”. Essas e outras, se não deixaram de ser assertivas verdadeiras, aos menos foram bastante amenizadas em sua incidência social e subjetiva.

(Maria Cristina Poli, 2007, p. 7)

4.1. Gênero e história

Ao abordar o desenvolvimento da condição da mulher na sociedade brasileira através dos tempos, sua vida, seus anseios, sua maneira de pensar e participar dos acontecimentos culturais e políticos, na família ou no trabalho, a historiadora Margareth Rago (1991) verifica que raramente a figura feminina era apresentada pelos historiadores, só aparecia marginalmente na história.¹²³ Segundo Rago, na historiografia brasileira,

[...] todo discurso sobre temas clássicos como a abolição da escravidão, a imigração europeia para o Brasil, a industrialização, ou o movimento operário, evocava imagens da participação de homens robustos, brancos ou negros, e jamais de mulheres capazes de merecerem uma maior atenção. (RAGO, 1991, p. 13)

Pensando a Cultura Histórica acerca das mulheres no Brasil, sobretudo no que concerne à produção historiográfica, Margareth Rago (1998) discute a dificuldade em se falar de uma “história das mulheres” sem tocar na discussão sobre afirmação da mulher como

¹

²³ Em consonância ao escrito por Margareth Rago, a escritora Ana Miranda argumenta que, desde a chegada da esquadra de Cabral à costa brasileira até o final do século XVII quase não há menção à mulher na História oficial. Segundo Miranda, “o que existe são referências a paixões de europeus por índias, aos contatos voluptuosos com a mulher exótica; há a menção de que os jesuítas solicitaram ao rei que mandasse para cá mulheres aptas ao casamento e vieram as órfãs, para constituírem a família de pai solteiro, mulher submissa e filhos aterrados” (MIRANDA, 1993, p. 129-132).

sujeito/agente histórico reivindicado pelas feministas dos anos 1960 e 1970¹²⁴. Afinal, segundo a autora,

[...] a questão das relações sexuais e da mulher especificamente nasce a partir das lutas pela emancipação da mulher definida como frágil, dócil, dependente e passiva: as integrantes do movimento reclamavam uma história onde houvesse heroínas, demonstrando a atuação das mulheres na sociedade. Lutavam também para que a opressão que as sufocava fosse denunciada pela história. (RAGO, 1998, p. 5)

Margareth Rago chama a atenção para o fato do campo teórico que constitui a Cultura Histórica sobre as mulheres ter se transformado nos últimos decênios e, assim como a *História Cultural*, ter deixado de lado a preocupação com a centralidade no “sujeito”. Essa descentralização nos estudos feministas, observa Rago, há muito se deve à incorporação da categoria de gênero¹²⁵ no discurso sobre as mulheres.

Como se de repente os efeitos se desviassem dos objetivos visados no ponto de partida: a categoria relacional do gênero desinveste a preocupação de fortalecimento da identidade mulher, ao contrário do que se visava inicialmente com um projeto alternativo de uma ciência feminista. (RAGO, 1998, p. 5)

Essa mudança de eixo teórico acompanha o processo de ampliação das fontes no seio da História, sobretudo, a partir das novas noções do conceito de cultura que atravessaram o contexto da década de 1970 do século XX. Nesse período “a historiografia ocidental revelou facetas de uma dinâmica de resignificações que permeiam o ofício dos historiadores (FERNANDES, 2011, p. 2), o campo das experiências históricas consideradas dignas de serem narradas ampliou-se consideravelmente e juntamente com a emergência dos novos temas de estudo, isto é, com a visibilidade e dizibilidade que ganharam inúmeras práticas sociais, culturais, religiosas, antes silenciadas, novos sujeitos femininos foram incluídos no discurso histórico, partindo-se inicialmente das trabalhadoras e militantes feministas, para incluir-se, em seguida, as bruxas, as prostitutas, as professoras, entre outras (Cf.: RAGO, 1998). Enfim, as mulheres, assim como outros sujeitos históricos, passam a ter lugar de

¹²⁴ O grande impulso que a luta feminista brasileira obteve nos anos 1970 do século XX tem respaldo inicial nas atuações de Nísia Floresta (1810-1885) e Bertha Lutz (1894-1976). Inclusive, por iniciativa de Lutz foi fundada, a 9 de agosto de 1922, a *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* (FBPF), cujo principal objetivo, dentre tantos direitos exigidos em prol da mulher, era o direito ao voto, garantido apenas em 1932 pelo Código Eleitoral promulgado por Getúlio Vargas. Havia, também, a luta pela escolha de domicílio e de trabalho, independentemente da autorização do marido. (Cf.: MORAES, 1996, 1997)

¹²⁵ As sociólogas Cecília Santos e Wânia Izumino (2005) afirmam que, “a principal referência para os estudos sobre gênero no Brasil advém do trabalho da historiadora e feminista americana Joan Scott, especialmente do seu artigo publicado em 1988, intitulado *Gender: useful category of historical analysis*”. Neste Scott formula sua definição de gênero; conceito que aprofundaremos mais adiante.

destaque nesta narrativa rejuvenecida, “uma história instalada mais ao nível da sensibilidade do que da inteligibilidade” (ARRUDA, 2007, p. 27).

Nesse contexto, Margareth Rago argumenta que o instrumento conceitual disponível ficou precário para registrar as práticas sociais que passavam a ser percebidas, embora existentes desde sempre. No caso dos estudos voltados para a mulher, o sucesso da categoria do gênero se explica, em grande parte, por ter dado uma resposta interessante ao impasse teórico existente, quando se questionava a lógica da identidade e da mulher como agente histórico.

A partir dos estudos de gênero como categoria relacional [...] assim como outras correntes de pensamento, a teoria feminista propunha que se pensasse a construção cultural das diferenças sexuais, negando radicalmente o determinismo natural e biológico. Portanto, a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas. (RAGO, 1998, p. 10)

Pensando em termos de produção historiográfica, Rago observa que estas concepções se aproximam das correntes teóricas formuladas pela *História Cultural*, pois

[...] põe em evidência a necessidade de se pensar o campo das interpretações culturais, a construção dos inúmeros significados sociais e culturais pelos agentes históricos, as práticas da representação, deixando muito claro que o predomínio prolongado da História Social, de tradição marxista, secundarizou demais o campo da subjetividade e da dimensão simbólica. (RAGO, 1998, p. 10)

Com o olhar voltado para os estudos que focalizam as experiências femininas, compreendemos que, como possibilidade historiográfica, a categoria do gênero se insere em um novo olhar sobre e para a história, ligada quiçá à micro-história¹²⁶, pois comporta a descrição detalhada, não qualquer descrição, mas aquela capaz de recriar a história das mulheres abrindo, ainda, a possibilidade da constituição dos *estudos sobre os homens*.

Com relação aos campos da História, a categoria do gênero permitiu realizar abordagens diferenciadas dos objetos de estudo. As pesquisas em História Social e História Cultural passaram a se preocupar com a questão do discurso e da representação do *ser* mulher

¹²⁶ Esse novo tipo de gênero histórico, intitulado de *micro-história*, lida com experiências concretas locais sem ter a preocupação de interligá-las a um contexto global ou, até mesmo, local. Esse movimento é uma reação contra os modelos de história social que insistiam em seguir os moldes da história econômica; contra a amplitude metodológica do encontro entre história e antropologia, permitindo assim, que o aspecto individual reingressasse no estudo histórico, e por fim, uma contraposição a história triunfalista, que ignora as contribuições de outras culturas em um mesmo contexto histórico (HONOR, 2005, p. 149-150).

e do *ser* homem. E igualmente contagiado pelos novos caminhos talhados na História está o campo da produção cinematográfica.

Nessa perspectiva, compreendemos que o filme/documentário *Que Bom Te Ver Viva* se configura no cinema nacional brasileiro como pioneiro em representar a história das mulheres que participaram da luta armada contra a ditadura, abrindo espaço para discussão acerca das especificidades de gênero e do corpo feminino no processo de tortura. O filme entra em consonância com os objetivos da produção historiográfica brasileira da década de 1980 que apresentam a mulher e as questões de gênero como tema. Obras que, segundo Margareth Rago, vão revelar a preocupação em evidenciar a presença da mulher como ser atuante no período,

[...] reinventando seu cotidiano, criando estratégias informais de sobrevivência, elaborando formas multifacetadas de resistência à dominação masculina e classista [...] confere-se um destaque particular a sua situação como sujeito histórico, e portanto, a sua capacidade de luta e de participação na transformação nas condições de vida. (RAGO, 2008, p. 579)

O descortinar da imbricação de teias relacionais que envolvem homens e mulheres, enquanto portadores de ação sobre outros sujeitos, a categoria do gênero não deve tornar-se uma “fórmula mágica” para os pesquisadores. É certo que esse entendimento redimensionou os estudos sobre as mulheres, cujos estudiosos – historiadores, sociólogos, antropólogos, filósofos, entre outros – veem, a partir de então, portadores de uma formulação teórica perfeitamente adequada aos objetos de pesquisa. Sem sombra de dúvida, o conceito de gênero endossou muitos arcabouços teóricos das pesquisas dedicadas as mulheres. Queremos ressaltar, no entanto, que o conceito de gênero pelo qual analisamos o filme *Que Bom Te Ver Viva* ocupa um lugar apropriado: pensar as especificidades sexuais na tortura, a violência contra as mulheres e os papéis sexuais atribuídos pela sociedade, sem desconsiderar o modo pelo qual os homens são afetados por essas relações cotidianas.

4.2. O discurso feminista presente em “Que Bom Te Ver Viva”

A memória da ditadura com os depoimentos de mulheres ex-presas políticas e vítimas da repressão militar, como os que estão registrados no filme *Que Bom Te Ver Viva*, permite-nos dizer, como sublinha Maria Lygia Quartim de Moraes (1990), que as lideranças feministas brasileiras, nos anos 1970, foram gestadas sob a experiência da ditadura civil

militar, ou seja, o feminismo militante no Brasil surge como consequência da resistência das mulheres à ditadura, com grande força, sobretudo, depois que elas retornaram do exílio.

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 1969 até 1974¹²⁷, implicava não apenas em insurgir contra a ordem política autoritária, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio às mulheres. Elas enfrentaram resistência até mesmo dentro das organizações militantes, pois, como argumenta Maria Amélia de Almeida Teles,

[...] as organizações relutaram em absorver a mulher militante de maneira mais adequada ao papel que ela já vinha desempenhando nas diversas áreas da vida social e econômica, talvez por considerarem que as ações guerrilheiras só diziam respeito aos homens. (TELES, 1999, p. 64)

Criméia Almeida, depoente do filme *Que Bom Te Ver Viva*, afirma no livro de sua irmã Maria Amélia de Almeida Teles (1999), que a expectativa do comando guerrilheiro da região do Araguaia, do qual ela fazia parte, era de que as mulheres tivessem a mesma força física, os mesmos costumes e a mesma frieza dos homens para lidar com as emoções (TELES, 1999, p. 71). Entretanto, marcado pela cultura do seu tempo, duvidavam da capacidade das mulheres para desempenharem as tarefas militares.

É exatamente esta dimensão sociocultural que nos permite, segundo Heleieth Saffioti, compreender a famosa frase de Simone de Beauvoir (2000), em *O segundo sexo*: “ninguém nasce mulher; torna-se mulher”. “Rigorosamente, os seres humanos nascem machos ou fêmeas. É através da educação que recebem que se tornam homens e mulheres. A identidade social é, portanto, socialmente construída”. (SAFFIOTI, 1987, p. 10)

Sem uma proposta feminista deliberada, Marco Garcia (1997) observa que as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens, pegando em armas, transformou-se em um instrumento *sui generis* de emancipação, na medida em que a igualdade com os homens é reconhecida, pelo menos retoricamente” (GARCIA, 1997, p. 338).

Os depoimentos expressos no filme *Que Bom Te Ver Viva* nos dão uma visão do quanto a igualdade entre homens e mulheres era apenas retórica, fazendo a questão de gênero eclodir nas reflexões daquelas mulheres que passaram pela experiência da tortura, marcadas

¹

²⁷ A significância da presença de mulheres nos grupos armados conta a ditadura, foi apontado por Marcelo Ridenti (2010), ainda que, como assinala o autor, a liberação específica da condição feminina não se colocasse explicitamente naquele momento.

pela diferença de gênero. Trauma que persiste na memória¹²⁸ e cujo significado, com base no filme, foi elaborado no final dos anos 1970, por algumas no exílio e por outras quando saíram da prisão e tiveram contato com o feminismo europeu e com a psicanálise.

Ainda no livro *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (2000) chama a atenção para o fato do debate *ontológico*¹²⁹ do ser mulher tornar-se imprescindível e inevitável para a elaboração “da experiência vivida”. Nesse sentido, em busca de uma articulação entre a luta contra as condições objetivas de opressão social e a reflexão em torno das relações interpessoais, o feminismo brasileiro, como argumenta Maria Lygia Quartim de Moraes, “enfrentou-se com a questão de articular à sua base marxista a questão da subjetividade, introduzindo, por esta via, também a psicanálise como sua referência” (MORAES, 1997, p. 148).

Articulação presente no filme *Que Bom Te Ver Viva*, se considerarmos a relação entre a experiência do passado da cineasta Lúcia Murat quando, “no final de 1967, se definia como marxista-leninista” (CARVALHO, 1998, p. 194), e suas experiências do presente, do tempo da produção fílmica, quando passava por um intenso processo psicanalítico, em que buscava *uma maneira de sobreviver*. De fato, mesmo que Lúcia Murat não se considere marxista-leninista na época da vinculação de *Que Bom Te Ver Viva* é possível perceber as reverberações dessa opção política na narrativa fílmica. Talvez o interesse da cineasta fosse fazer uma denúncia mais política e social do que feminista. Contudo, por ser vítima de um sistema que marginaliza as mulheres, ela não conseguiu despir-se do feminismo, forte na época de produção do documentário.

Assim, *Que Bom Te Ver Viva* permite-nos uma leitura da origem da experiência feminista brasileira atual, que se inicia em meados dos anos 1970 e se elabora ao longo dos anos de atuação e reflexão feministas no Brasil. O filme se comunica diretamente com as reflexões de Glória Jean Watkins¹³⁰, postas no livro intitulado: *Feminist Theory: from margin to center*¹³¹, publicado em 1984. Nele, Watkins – conhecida pelo codinome de Bell Hooks – argumenta que o movimento feminista ainda tinha que ultrapassar a barreira da discriminação

¹²⁸ Ver o tópico XX do Capítulo 3 desta dissertação.

¹²⁹ Utilizamos o termo *ontológico*, no sentido de tratar da natureza e realidade social da mulher. Nesse sentido, a mulher passa a ser vista como um ser concebido como tendo uma natureza comum, também, ao homem.

¹³⁰ Bell Hooks na verdade se trata do pseudônimo de Glória Jean Watkins.

¹³¹ *Feminist Theory: from margin to Center*; em português: Teoria feminista: da margem para o centro. As reflexões de Hooks influenciou em muito os movimentos feministas dos anos 1980. Na época nos EUA, as grandes vitórias foram à legalização do aborto e do divórcio. Apesar das conquistas feministas terem se estabilizado no mundo contemporâneo, não se pode dizer que é um conquista mundial, em alguns países, principalmente naqueles baseados em doutrinas religiosas ortodoxas, a conquista machista impedem quase que completamente a igualdade e a liberdade feminina.

e dar voz às minorias. No caso de *Que Bom Te Ver Viva*, essa barreira se dissolve ao dar voz às mulheres que sobreviveram e convivem com as lembranças da violência da ditadura.

Num contexto histórico mais amplo, o documentário de Lúcia Murat representa não apenas a violência sofrida por ex-presas políticas da ditadura, mas guarda relações diretas com a historiografia sobre *violência contra mulheres*, que tem suas origens no final dos anos 1970, fazendo parte de um *continuum* cultural que se constitui numa das principais áreas temáticas dos estudos feministas no nosso país.¹³²

Além do mais, inserido num contexto histórico de mudanças teóricas significativas nos estudos feministas no Brasil. Sob a influência dos debates norte-americanos e franceses sobre a construção social do sexo e do gênero, quando começa-se a substituir a expressão “violência contra a mulher” por “violência de gênero”¹³³, havendo um consenso de que o gênero abre caminho para um novo paradigma no estudo das questões relativas às mulheres. De forma insólita, com o seu lançamento em 1989, o espaço cinematográfico brasileiro se abriu para um evento eminentemente político que debate a violência contra a mulher e de gênero no Brasil dos anos 1980. (Cf.: SANTOS e IZUMINO, 2005)

A difusão de um documentário enfatizando a violência contra mulheres durante o período da ditadura civil-militar e a impunidade dos seus torturadores proporcionou um diálogo com a mobilização de mulheres no Brasil, que se intensificou nos anos 1980 com a criação de órgãos públicos específicos para as questões da mulher.¹³⁴ Dentre os quais destaca Maria Amélia de Almeida Teles:

Em 1985, o governo federal criou o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, que se tornou, em determinado momento, um instrumento de mobilização das mulheres por suas reivindicações. Dessa forma, elas conseguem acompanhar o trabalho dos constituintes e debater, polemizando em torno de seus direitos, as novas leis que estão sendo elaboradas. (TELES, 1999, p. 143)

Teles (1999) chama a atenção para a mobilização marcante das mulheres no Brasil, tanto no período que antecedeu as eleições de 1986, que elegeram os deputados para o

¹³² Como referências aos estudos sobre *violência contra mulheres* nos anos 1980, podemos destacar as obras de Marilena Chauí (1984), Heleieth Saffioti (1976, 1987) e Maria Filomena Gregori (1989).

¹³³ As primeiras autoras brasileiras que utilizam o termo “violência de gênero” são Heleieth Saffioti e Sueli Souza de Almeida, em livro publicado em 1995, intitulado *Violência de Gênero: Poder e Impotência*. Em publicação mais recente sobre *gênero, patriarcado e violência*, Saffioti define “violência de gênero” como uma categoria de violência mais geral, que pode abranger a violência doméstica e a violência intrafamiliar. (Cf.: SAFFIOTI, 2004; SANTOS e IZUMINO, 2005).

¹³⁴ A criação de órgãos públicos voltados para as questões da mulher no Brasil são frutos de uma intensa mobilização internacional que, por iniciativa da ONU, considera 1975 o Ano Internacional da Mulher. Nesse os eventos da ONU e da UNESCO elegeram a década da mulher, de 1975-1985. Cabe observar que no ano de 1975, algumas mulheres já se encontravam de certa maneira organizadas no Brasil, com muitas dificuldades é claro.

Congresso Constituinte, como durante os trabalhos da Constituinte. “Feministas e grupos de mulheres exerceram pressão constante, percorrendo durante todo o processo constituinte as dependências do Congresso para debater com os políticos e tentar convencê-los” (TELES, 1999, p. 144).

O diálogo com essa luta política das mulheres brasileiras se faz presente no filme de Lúcia Murat, sobretudo nos momentos em que a câmera foca a atuação de Criméia Almeida e Regina Toscano em associações de mulheres. No caso de Regina Toscano, o filme não deixa dúvidas de que a cineasta busca realizar uma ponte entre o passado e o presente.

Estranha as marcas que deixamos sem perceber. Da experiência de tortura ficou em Regina um sentimento de indignação muito forte, e a necessidade de transformar seu trabalho como educadora numa briga constante contra a violência. Como na organização dessas mulheres na baixada Fluminense, onde foi encontrar a pior forma de tortura. Aquela que está tão impregnada no dia a dia que se quer merece destaque. (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 39’41”-43’35”)

No momento em que inicia-se essa locução em *over*, o vídeo mostra um menino, de cócoras e com a mão no queixo, em frente a associação referida por Ravache em seu discurso, trata-se do “Centro de Atividade Infantil Boa Esperança – Instituto Kahane e Associação de moradores”, localizado no município do Rio de Janeiro/RJ, como mostra a imagem a seguir:

Imagem 13: Centro de atividade infantil Boa Esperança



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 43’16”

Em sequência ao fotograma mostrado (imagem 13), chegam duas mulheres que entram no local: Centro de atividade infantil Boa Esperança. Lá elas encontram outras mulheres que escutam, atentamente, Regina Toscano discursando: “Nós não podemos deixar

essa peteca cair gente. Nós temos que continuar com a nossa organização” (Regina In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 43’15”). A ênfase da fala de Regina, confirmada por Ravache em voz *over*, consiste em combater a violência do contemporâneo impregnada na comunidade da Baixada Fluminense. A partir disso, o filme *Que Bom Te Ver Viva* estabelece um diálogo que evidencia não só a violência praticada pelos torturadores no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), mas também a convivência da sociedade e das autoridades constituídas, policiais e judiciária, em relação a qualquer tipo de violência contra as mulheres e os grupos considerados socialmente vulneráveis, tal como as crianças.

Não sem efeito, os relatos e imagens que forma o *corpus* do filme *Que Bom Te Ver Viva*, revelam uma época que, segundo Ana Maria de Amélia Teles (1999), as mulheres começaram a organizar-se em associações e movimentos para delinear propostas políticas de saúde, educação e segurança no Brasil:

Pode-se até dizer que atrás de cada luta havia um grupo organizado de mulheres. Eram donas de casa, faxineiras e mães que iam às autoridades reivindicar. E voltavam para as reuniões, às vezes com alguma promessa de que iam ser atendidas, outras vezes sem sequer terem sido recebidas pelas autoridades. E ainda eram ameaçadas com intimidações policiais. Quando chegavam em casa, muitos maridos ou companheiros negavam apoio. Não queriam que suas mulheres participassem. Mas foi assim que os bairros populares começaram a ter seu posto de saúde e o atendimento pré-natal e infantil. As mulheres, entretanto, queriam mais. Precisavam evitar filhos, começavam a reivindicar, no começo tímidas e depois mais à vontade, o seu direito de prazer sexual, desvinculado da reprodução. A sexualidade e o planejamento familiar passam a ser um dos assuntos principais dessas reuniões. (TELES, 1999, p. 146)

Das reuniões para o cinema. Em tese, *Que Bom Te Ver Viva* trata de questões fundamentais que permeiam os discursos do movimento feminista brasileiro dos anos 1980¹³⁵, como os relativos ao corpo, ao desejo sexual e ao aborto, dando visibilidade a esses temas-tabu¹³⁶. Atribui-se, em regra, um discurso voltado mais para as questões da violência contra a mulher e a saúde do corpo feminino, as quais estão relacionadas à opressão sexual sobre a sexualidade da mulher. E são esses os temas em foco no documentário de Lúcia Murat e que passamos a analisá-los nos tópicos seguintes: a violência contra a mulher e de gênero na

¹³⁵ Dividido em pequenos e vários movimentos de mulheres, o movimento feminista brasileiro dos anos 1980, reivindica o combate à violência contra mulheres, sobretudo a violência conjugal, a discriminação do trabalho, a liberdade sexual, a legalização do aborto, e a importância dos estudos e da contribuição das mulheres nos diversos momentos históricos e culturais do país. (Cf.: TELES, 1999)

¹³⁶ Utilizamos a palavra *tabu* para se referir a coisas que não são permitidas ou feitas na sociedade contemporânea por várias razões sociais. A palavra *tabu* vem do polinésio *tabu*, que é um sistema de proibir ações ou o uso de objetos porque são considerados sagrados ou perigosos. Os tabus podem surgir de uma consciência moral e motivar a consciência moral individual e coletiva; porém, também podem ser utilizados para manter as hierarquias sociais e a ordem” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 66).

tortura (vinculadas ao corpo feminino, e, por conseguinte ao masculino); e a sexualidade feminina.

4.3. Violência contra mulheres e violência de gênero

Conforme Cecília Santos e Wânia Izumino (2005), os estudos sobre “violência contra mulheres no Brasil” são resultados do desenvolvimento do movimento de mulheres que acompanham as transformações políticas e sociais num Brasil que vive o processo de redemocratização no contexto pós-ditadura civil-militar (1964-1985)¹³⁷. Para as sociólogas, um dos principais objetivos do movimento era dar visibilidade à violência contra mulheres e combatê-la mediante intervenções sociais, psicológicas e jurídicas. Como conquista e formas de combate a esse tipo de violência surgem às delegacias da mulher¹³⁸, as quais ainda hoje se constituem na principal política pública de combate à violência contra as mulheres e à impunidade no Brasil (Cf.: SANTOS e IZUMINO, 2005, p. 1)

Para Miriam Grossi (1994), no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, violência contra a mulher eram os homicídios de mulheres perpetrados por seus maridos, companheiros e amantes. “É a luta contra a impunidade de maridos e companheiros assassinos de mulheres que marcará o feminismo deste período após uma ‘onda’ de homicídios de mulheres nas principais capitais do país onde já havia grupos feministas organizados” (GROSSI, 1994, p. 4

74).¹³⁹ Publicado em 2012, o *Mapa da violência no Brasil* especifica essa evolução do forte crescimento no assassinato de mulheres no Brasil, entre 1980 e 1989; o qual podemos verificar de forma detalhada na tabela que segue:

¹³⁷ Sobre o movimento de mulheres e sua relação com o Estado durante o processo de redemocratização no Brasil, ver: ALVARES, 1990.

¹³⁸ De acordo com as sociólogas Cecília Santos e Wânia Izumino (2005), “primeira delegacia da mulher do Brasil (e do mundo) foi criada na cidade de São Paulo, em agosto de 1985, durante o governo estadual de Franco Montoro, para que policiais do sexo feminino investigassem crimes em que a vítima fosse mulher, incluindo, entre outros, os crimes de estupro e lesão corporal”. Para saber mais sobre o surgimento das primeiras delegacias da mulher e como as mesmas vêm funcionando e se relacionando com o movimento de mulheres no Brasil, ver: *Pesquisa Nacional sobre as Condições de Funcionamento das Delegacias Especializadas no Atendimento às Mulheres*: Relatório Final. Brasília, Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, 2001. Disponível em: <<http://www.mj.gov.br/cndm/pesquisa>>. Acesso: 11 dez. 2012.

¹³⁹ No entender de Miriam Pillar Grossi, a grande maioria das feministas do final dos anos 1970 tinha um “duplo pertencimento”, atuavam em um grupo feminista e na Universidade (como professora ou estudante). Proximidade que, segundo Grossi, se desfez na segunda metade dos anos 1980, “tanto pelo grande crescimento do campo de estudos sobre mulher e/ou gênero nas universidades, quanto pelas significativas mudanças no espaço da militância feminista no país, assim como pela gradativa implantação de políticas públicas voltada às mulheres”. (Cf.: GROSSI, 1994, p. 473).

Tabela 05
Números e taxas (em 100 mil) de homicídio feminino.
Brasil (1980-1989)

Ano	N.	Taxa
1980	1.353	2.3
1981	1.487	2.4
1982	1.497	2.4
1983	1.700	2.7
1984	1.736	2.7
1985	1.766	2.7
1986	1.799	2.7
1987	1.935	2.8
1988	2.025	2.9
1989	2.344	3.3
Total	17.642	

Fonte: WAISELFISZ, Júlio Jacobo. *Mapa da violência 2012*. Os novos padrões da violência homicida no Brasil. São Paulo: Instituto Sangari, 2010, p. 67.

Em *Que Bom Te Ver Viva*, além de evidenciarmos a mulher como protagonista na resistência à ditadura e como vítima de uma violência específica, a tortura, observamos o diálogo que Lúcia Murat estabelece com a realidade tocante à violência conjugal e sexual, tema que tem sido o principal objeto das pesquisas sobre violência contra as mulheres no Brasil. O documentário de Murat aborda esta realidade, sobretudo, a partir do monólogo interpretado pela atriz Irene Ravache, quando relaciona a memória traumática do passado ditatorial com os relacionamentos amorosos daquela personagem.

De fato, essa realidade aparece de forma insólita na cena em que Ravache está sentada em uma cama de casal, vestida com uma roupa toda branca – talvez lembrando uniformes de pacientes de hospitais psiquiátricos –, causando a impressão de que está louca. Com o rosto iluminado por uma luz fraca e vermelha refletida de um abajú, nos transmitindo uma sensação sombria/fantasmagórica, em tom irônico e questionador profere:

Eu quero transar com alguém que tenha medo de baratas. Você [suposto ex-marido] não têm, não é? Mas, permite que eu tenha. [...] Falando a verdade, teve um momento que até isso você usou contra mim, não teve? *Mesmo casado comigo a tanto tempo*, sabendo de todos os detalhes sobre a tortura, teve um dia que você demorou mais pra matá-las, não foi? E sentiu um enorme prazer quando elas começaram a aparecer em enxurrada. Eu sofria e você me ajudava a sofrer... Sutilmente... Ah! Merda. *Será que algum dia eu vou ser capaz de não fazer de todo homem um torturador*. (RAVACHE In: *Que Bom Te Ver Viva* – 44’55”) [grifos nosso]

Na cena em destaque, a personagem de Ravache fala dos seus traumas/fantasmas advindos do processo de tortura que persistem na memória e que afetam, de acordo com seus devaneios, na relação com os outros, sobretudo na relação com os homens que parecem gozar dela utilizando de seus medos. Não obstante, podemos perceber que o homem (o cônjuge) é pré-concebido como algoz (torturador) e a mulher é colocada como vítima da opressão masculina. Esse recurso do filme tem respaldo na ideia de *vitimização* elaborada pelas feministas nos anos 1970 e 1980 com o intuito de facilitar a denúncia da violência contra mulheres (GREGORI, 1989, p. 163).

Inserida nessa concepção teórica, Marilena Chauí (1984) chama a atenção para o fato de que a violência contra as mulheres é fruto do resultado de uma ideologia de dominação do homem sobre a mulher, produzida, reproduzida e transmitida por ambos os sexos. Diante disso, a autora define a violência contra as mulheres como expressão de uma ideologia que define as condições de feminilidade e masculinidade em desigualdades hierárquicas a partir, sobretudo, dos discursos masculinos sobre a mulher, os quais incidem especificamente sobre o corpo feminino.

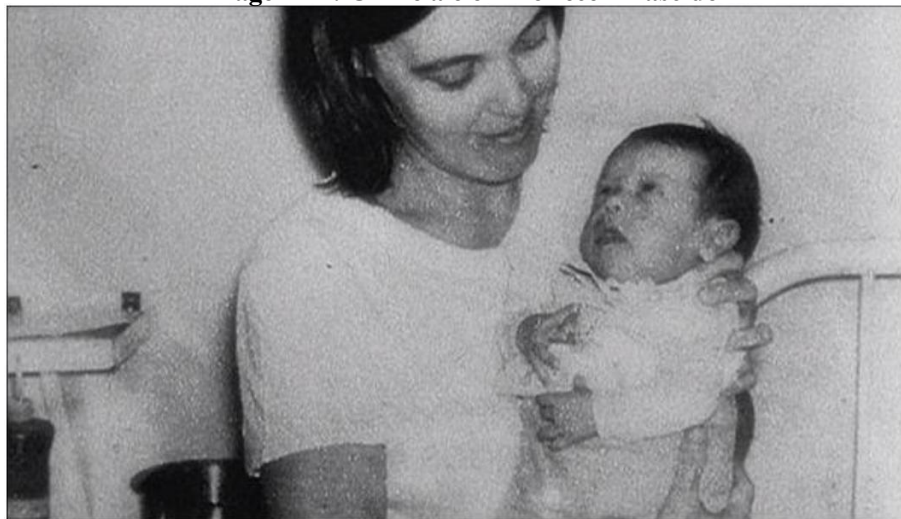
Nesse sentido, os depoimentos das mulheres em *Que Bom Te Ver Viva* são contundentes em revelar um corpo feminino, ferido e torturado com base naquilo que Chauí identifica o *ser* mulher como *objeto externo visível*¹⁴⁰, “uma exterioridade de partes relacionadas mecanicamente ou funcionalmente, uma coisa analisável em seus elementos, em suas funções ou em sua linguagem” (CHAUÍ, 1984, p. 43-44). Maria do Carmo Brito, por exemplo, relata que, mesmo menstruada, foi colocada no pau de arara. Como os torturadores não suportavam ver o sangue menstrual pingando, obrigaram-na a vestir uma calça masculina suja (Maria do Carmo In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 13’00”). Já Regina Toscano relata que no momento de sua prisão, mesmo ao ar livre de uma pedreira, foi despida e procuraram uma arma dentro de sua xoxota: “[...] Eles sabiam que não tinha, foi mais para me degradar” (Regina In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 37’12”). Rosalinda Santa Cruz, por sua vez, chama a atenção para o fato de que sempre a despiam no processo de tortura, aplicando muitos choques em sua vagina.

Todavia, Marilena Chauí argumenta que “visto do exterior, o corpo feminino recebe um conjunto de atributos derivados de seu atributo mais imediato: a maternidade” (CHAUÍ, 1984, p. 43). Atributo este em destaque no *Que Bom Te Ver Viva*; a valorização da gravidez e

¹⁴⁰ Marilena Chauí chama a atenção para o corpo feminino visto do exterior, e não *percebido*, pois a percepção torna inseparáveis exterior e interior (CHAUÍ, 1984, p. 43).

do “ter filhos” é ressaltada em diversos momentos: para Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi) “é uma vida nova que surge e é uma esperança grande que vem junto” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 33’30”); para Regina Toscano simboliza “a vida”, para Criméia Almeida é um sinal de liberdade “sentir o filho se libertando do útero” (*QUE Bom Te Ver Viva* – 62’08”).

Imagem 14: Criméia e o filho recém nascido



Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* – 63’47”

Na foto, com o filho João Grabois no colo, Criméia Almeida revela no seu rosto a alegria de ser mãe, mesmo na prisão cercada de metralhadoras. Com efeito, a ênfase à maternidade está presente não apenas nas falas, mas também nas imagens de arquivo presente no filme: longas cenas das mães com suas crianças são apresentadas, e até outros filmes destacando as crianças entram no lugar dos depoimentos.

[...] o instinto materno é definido como um comportamento gerador da vida, mantenedor da vida e protetor da vida, conseqüentemente, a qualidade derivada desse instinto é o amor materno. Uma vez colocadas sob o signo do amor, torna-se fácil considerar as mulheres como “instintivamente” mais sensíveis do que os homens, como se o ganho de uma sensibilidade “extra” as compensasse de sua exclusão do mundo pensante intelectual. (CHAUÍ, 1984, p. 43-44)

Para Chauí, é nesse contexto definidor do ser das mulheres através do corpo feminino, “encruzilhada paradoxal entre a natureza e a Cultura”, que se esconde, afinal, uma enorme discriminação e cria o primeiro passo para a violência. A marca da sensibilidade é o laço com o particular, vínculo que torna a mulher particularmente vulnerável e suscetível à dor.

Compreende-se, então, que o instinto materno e a sensibilidade feminina destinem as mulheres ao amor do e pelo particular, *seus* filhos, *seu* marido, *seus* pais, *sua* casa, *seu* fogão, *seu* tricô, *seu* bordado, *seus* álbuns, *seu* jardim, *seus* vizinhos, entre outros. (CHAUI, 1984, p. 44-45)

Ainda que não utilize a expressão “violência de gênero”, os estudos de Marilena Chauí vão de encontro à principal referência para os estudos sobre gênero no Brasil, que advém do trabalho da historiadora e feminista americana Joan Scott, especialmente do seu artigo publicado em 1988, intitulado *Gênero uma categoria útil de análise histórica*¹⁴¹, onde a autora formula sua definição de gênero.

Gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder, ou melhor, é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado [...] é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos [...] é a forma primeira de significar as relações de poder. (SCOTT, 1991, p. 188)

Joan Scott considera a especificidade de gênero não em concepções da natureza e da biologia¹⁴², mas baseados nos corpos femininos e, por relação, nos masculinos, em suas dimensões política, cultural e social: “O gênero enfatiza igualmente o aspecto relacional das definições normativas de masculinidade e feminilidade” (SCOTT, 1991, p. 5), ou seja, dos corpos tratados a partir da concepção do que é *ser* mulher e *ser* homem na sociedade.¹⁴³

É nesse sentido que Elizabeth Jelin (2001) chama a atenção para as especificidades de gênero exercidas pela repressão das ditaduras do Cone Sul no processo de tortura. Segundo a autora, o modelo de gênero presente na tortura, naturalizado entre os militares, estava polarizado entre o masculino/feminino, ativo/passivo. A dualidade entre o poder masculino, caracterizado pela dominação e agressividade dos militares, e a passividade do corpo torturado, identificado como pólo submisso, inferior, definido nos padrões de feminilidade.

Nesse sentido, tanto as mulheres como os homens torturados, estavam galgados no pólo feminino/passivo na relação torturador/torturado. Não obstante, Elizabeth Jelin esclarece que torturar um homem consistia, em regra, num ato de “feminilização”, em sentido de transformá-lo num ser passivo, impotente e dependente. Para galgar esse objetivo, a autora

¹⁴¹ Segunda a sociólogo Heleieth Saffioti, “o conceito de gênero, no Brasil, alastrou-se rapidamente na década de 1990. Já no fim dos anos 1980, circulava a cópia xérox do artigo de Joan Scott. Traduzido em 1990, no Brasil, difundiu-se rápida e extensamente” (SAFFIOTI, 2004, p. 109).

¹⁴² Joan Scott (1991) argumenta que o conceito de gênero foi criado para opor-se a um determinismo biológico existente, até então, nas relações entre os sexos, dando-lhes um caráter fundamentalmente social.

¹⁴³ Este aspecto relacional vem da preocupação de alguns de que os estudos femininos se centravam sobre as mulheres de maneira demasiado estreita, assim a noção de gênero daria conta de que as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não poderiam ser entendidos separadamente.

chama a atenção para a prática da violência sexual como parte integrante nesse processo, uma maneira eficaz de converter o homem torturado num ser inferior e, ao mesmo tempo, estabelecer a “virilidade” militar. “*Los hombres tenían que vivir como mujeres [...] ser como una mujer o morir como un hombre*”¹⁴⁴ (JELIN, 2001).

Nesse diapasão, podemos ser levados a compreender, tal como faz a psicanalista Maria Rita Kehl, que no processo de tortura não há especificidade de gênero, pois todo corpo, seja masculino ou feminino, é passível de ser apassivado. “O fato de que as mulheres têm uma vagina não muda em nada, porque todo homem pode ser estuprado [...] Não vejo uma especificidade sexual nesta experiência” (KEHL, 1996 *apud* TEGA, 2010, p. 82).¹⁴⁵

Todavia, conforme Elizabeth Jelin (2001), não podemos deixar de considerar que a violência exercida pelos torturadores estava galgada nos significados sociais atribuídos aos corpos para além das suas distinções sexuais, e que a repressão foi executada por instituições masculinas e patriarcais. Nessa perspectiva, Maria Lygia Quartim de Moraes (2001) chama a atenção para o fato de que todos os torturadores eram homens e de que os relatos de mulheres que sobreviveram à tortura são contundentes em dois aspectos: “ressaltaram como a relação mãe-filho foi utilizada pela repressão [...] e como o corpo feminino foi utilizado e vilipendiado, sendo seu sofrimento objeto de prazer sádico por parte dos agentes da repressão” (MORAES, 2001, p. 33).

Além disso, como argumenta Heleieth Saffioti (1987, 2004), não se pode compreender o fenômeno da violência como algo que acontece fora de uma relação de poder. A autora ressalta que o poder pode ser constelado na direção da igualdade ou da desigualdade entre as categorias de sexo. Nessa perspectiva afirma: “o gênero é visto ora como capaz de colorir toda a gama de relações sociais, ora como um mero aspecto destas relações, é difícil dimensionar sua importância, assim como sua capacidade para articular relações de poder (SAFFIOTI, 2004, p. 113).

Em suas contribuições teóricas para o entendimento do que vem a ser o poder nas teias que imbricam as relações sociais e de gênero, Heleieth Saffioti faz uma crítica ferrenha a Joan Scott. Apesar de enfatizar que Scott colaborou para colocar o fenômeno do poder no centro da organização social de gênero, Saffioti chama a atenção para o fato de Scott não fazer nenhuma restrição a Michel Foucault (2011), aceitando e adotando seu conceito de

¹⁴⁴ Tradução: “os homens tinham que viver como mulheres [...] ser como uma mulher ou morrer como homem”.

¹⁴⁵ Fala de Maria Rita Kehl no seminário *A Revolução Possível: uma homenagem às vítimas da ditadura militar*, realizado em 1996 no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Na mesa-redonda intitulada *A participação das mulheres na resistência à ditadura*, além de Kehl, também esteve presente Criméia de Almeida. As fitas com os depoimentos realizados no seminário estão disponíveis na Biblioteca Prof. Dr. Octávio Ianni, do instituto citado. (Cf.: TEGA, 2010, p. 82)

poder¹⁴⁶, qualquer que seja o âmbito em que este ocorre, quaisquer que sejam a profundidade e o alcance da análise.

É sabido que Foucault, embora reúna vários méritos, nunca elaborou um projeto de transformação da sociedade. Ora quem lida com gênero de uma perspectiva feminista contesta a dominação-exploração masculina. Por via de consequência, estrutura, bem ou mal, uma estratégia de luta para a construção de uma sociedade igualitária. (SAFFIOTI, 2004, p. 113)

Foucault (2011) propôs analisar a questão do poder com base na disciplina do cotidiano, priorizando os elementos que estão presentes em todos os momentos de nossa vida e nos espaços que o delimitam. O poder visto por ele não é homogêneo e unitário, não pode ser traduzido em um conceito, é visto como uma prática construída ao longo da história. Sendo exercitado por diversos atores sociais, o poder para Foucault está além dos aspectos institucionais e jurídicos das instituições estatais, ele se desenvolve por meio de gestos, atitudes e saberes dotados de uma racionalidade política que determina a forma de conduta dos indivíduos em uma sociedade. Nesse sentido, em seu livro *Microfísica do poder*, afirma: “nada é político, tudo é politizável, tudo pode tornar-se político” (FOUCAULT, 2011, p. IX). E continua:

[...] os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. [...] Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. (FOUCAULT, 2011, p. XIV)

Sem sombra de dúvida, o pensamento foucaultiano acerca de um poder que é de escala *microfísica* endossou arcabouços teóricos das pesquisas dedicadas aos que foram negligenciados, esquecidos e/ou silenciados. Entretanto, ressaltamos que a lente microscópica pela qual Foucault observa as práticas sociais precisa ocupar um lugar apropriado/específico em cada estudo.¹⁴⁷

Nessa perspectiva, embasados em Saffioti (2004), concordamos que definir gênero numa instância de articulação das relações de poder exige a colocação de modalidades essenciais de participação nesta trama de interação, dando-se a mesma importância à

¹⁴⁶ A compreensão de Michel de Foucault (1926-1894) do poder como uma dimensão *microfísica*, ou seja, supraestatal modificou os parâmetros de análise dos pesquisadores, principalmente dos cientistas políticos e sociais, que tendiam a identificar os aspectos formais das instituições estatais com as estruturas de poder.

¹⁴⁷ Para saber mais sobre a concepção teórica acerca de um poder elaborado por Michel de Foucault, ver: SCAVONE, ALVAREZ, MISKOLCI, 2006; e FARHINETO, 2010.

integração por meio da igualdade e à integração subordinada. Isto significa dizer que, nas relações de gênero, o poder deve ser visto como uma prática que relaciona-se com um processo socialmente construído para beneficiar quem controla o poder econômico e político. Assim, podemos afirmar que, via de regra, “o poder é macho, branco, e heterossexual”¹⁴⁸ (SAFFIOTI, 1987). O poder tem duas faces (polos): a da potência (dominador) e a da impotência (dominado). “As mulheres estão familiarizadas com esta última, mas este não é o caso dos homens, acreditando-se que, quando eles perpetram a violência, estão sob o efeito da impotência”, visto que a sociedade cobra deles, dos machos, atitudes e posturas rudes que os identifiquem como fortes viris e não efeminados (SAFFIOTI, 2004, p. 51).

Nessa relação de poder e dominação, Saffioti chama a atenção para o fato de que o intento do dominador não pode ser eliminar o dominado, pois para continuar dominando, deve preservar seu(s) subordinado(s). “Em outros termos, dominação presume subordinação. Portanto, está dada a presença de, no mínimo, dois sujeitos. E sujeito atua sempre, ainda que situado no polo de dominado” (SAFFIOTI, 2004, p. 113-114). Não obstante, o poder deve ser analisado como algo que flui entre nas e pelas relações sociais.

Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, mas passa por eles. (SAFFIOTI, 2004, p. 13)

Desta forma, compreendemos que a cineasta Lúcia Murat tenciona as relações de poder no filme *Que Bom Te Ver Viva* ao representar a mulher resistente/ constituinte de poder e a mulher dominada/impotente/vítima frente ao macho/torturador/dominador. Neste diapasão, o documentário trata a violência contra aquelas mulheres a partir de uma perspectiva de gênero numa relação de poder, no qual propõe uma análise do papel, não apenas das depoentes que denunciam as torturas exercidas pelo regime militar, mas de todas as mulheres na condução das denúncias e dos processos penais referentes a qualquer que seja o tipo de violência sofrida: institucional, doméstica ou conjugal. Nessa perspectiva, enfatizando a condição conjugal das mulheres – casada, solteira, separada, com ou sem filhos –, *Que Bom Te Ver Viva* indaga diferenças que, em muitos casos, influenciam as mulheres em suas decisões de denunciar ou não a violência.

¹⁴⁸ Heleieth Saffioti (1987), ao indagar que o poder posto na sociedade brasileira é macho, branco, e, em regra, heterossexual, mostra que o processo de dominação masculina baseia-se no patriarcado, no racismo e no capitalismo. Para a autora é o conjunto desses três sistemas que deve ser enfrentado, visando à construção de uma sociedade mais justa. Para Saffioti, lutar contra apenas uma dessas características de dominação resultará em derrota.

4.4. Sexo, símbolos e poder

Em consonância com os discursos de Heleieth Saffioti, no livro *O poder do macho* (1987), sobre o poder *versus* prazer, sobre os papéis sociais atribuídos às diferentes categorias de sexo e à inferioridade da mulher, compreendemos que o filme *Que Bom Te Ver Viva* se caracteriza, em regra, por transparecer em cena um dualismo entre *vida reprodutiva* (através das falas das depoentes, que falam sobre a importância da maternidade) e *vida sexual com prazer* (a partir do monólogo ficcional interpretado por Irene Yolanda Ravache), que nos remete a um contexto de debate sobre a sexualidade feminina.

A conotação sexual é representada no *Que Bom Te Ver Viva* já a partir da primeira sequência do filme, quando a personagem de Irene Ravache dialoga diretamente com o tema da tortura sexual.¹⁴⁹ Ravache recebe um telefonema de sua mãe alertando-a sobre uma reportagem que relata o intento que sofrera nos tempos de ditadura:

Oi! O quê? Saiu um depoimento meu no jornal? Mas, eu não dei entrevista nenhuma. Ah! Eles devem ter tirado do “Brasil Nunca Mais”. Fala o que heim? **Tortura sexual, é?** Não, não... Então, isso aí foi da Comissão da Justiça e Paz. Sei lá! Ta, vou comprar o jornal. Ta, depois te ligo. Xau! (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* –02’06”) [grifo nosso]

Em sequência, a personagem de Ravache se preocupa com a reação do seu suposto amante em saber que ela sofreu tortura sexual no período da ditadura. Ansiosa, sua preocupação reside, sobretudo, no fato de seu amante não querer mais transar com ela, caso saiba que ela sofreu “tortura sexual”. Tanto que tenta se convencer que seu caso amoroso não verá a suposta notícia sobre seu passado que fora divulgada em um determinado jornal, inclusive fazendo uma crítica aos leitores: “acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página, ninguém lê nada mesmo até o fim” (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 05’12”). Mas, se desespera ao ver que o seu *afear* não mais a telefonou depois da notícia divulgada.

Droga, ele não me telefonou. Eu tenho certeza que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver. Está simplesmente sem saber o que fazer, bobalhão,

¹⁴⁹ Apesar das depoentes do filme *Que Bom Te Ver Viva* não falarem diretamente sobre a violência sexual no processo de tortura, encontramos a apologia direta ao tema na entrevista que Jessie Jane concedeu a Luiz Maklouf Carvalho, no livro *Mulheres foram à luta armada* (1998). Em meio a descrição de pancadarias, Jane relata ter sofrido abuso sexual na tortura, inclusive citando os nomes de seus algozes: “Tinha um comandante da PA (Política da Aeronáutica), o coronel Correa, completamente tarado. O Burnier, que é um facinora, me torturou de uniforme, com o uniforme de brigadeiro da Aeronáutica” (CARVALHO, 1998, p.330).

idiota. Acha que não vai mais conseguir *tregar* [transar] comigo porque com mártir não se trepa. É Nossa Senhora, Joana D’Arc. Quem é que trepa com Joana D’Arc? (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 07’21”) [grifo nosso]

A primeira vista, somos tentados pelas imagens imediatas e contraditórias da mulher assim construída, isto é, pelo contraste entre aquela personagem que gosta de *transar* e Nossa Senhora, pela oposição insolúvel entre o sexo e a mediadora de todas as graças, imaculada na concepção. “Essas imagens habitualmente nos conduzem à questão da repressão sexual judaico-cristã como algo interinamente fixado sob a orientação de São Paulo, de Santo Agostinho e de Santo Tomás” (CHAUÍ, 1984, p. 29).

Conforme Marilena Chauí (1984), na construção de Nossa Senhora há algo mais do que as formas visíveis e invisíveis da repressão sexual sobre as mulheres. Se focalizarmos menos as variações sócio-históricas dessa repressão e mais as raízes teológicas que a sustentam na elaboração judaico-cristã da sexualidade, talvez possamos nos acercar de uma ambiguidade originária que perpassa nosso próprio presente.

Imagem 15: A Virgem¹⁵⁰



Fonte: O’CONNEL, Mark & AIREY, Raje. *O Grande Livro dos Signos: signos & símbolos*. Vol.1. Tradução: Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010, p. 47.

¹⁵⁰ Essa imagem da Virgem Maria, mostrando-a com uma auréola com 12 estrelas, está associada à visão apocalíptica descrita em Apocalipse (12:1) de uma mulher “vestida com o sol, abaixo de seus pés a lua e sobre sua cabeça uma coroa de doze estrelas.

Também conhecida como a Virgem Maria¹⁵¹, Nossa Senhora é honrada como a mãe escolhida para o filho santo de Deus, particularmente pela Igreja Católica Romana¹⁵². Como podemos ver na imagem 15, a Virgem é representada por uma grande variedade de símbolos, incluindo o lírio e a rosa branca, que representam sua pureza, a rosa vermelha (a Paixão de Cristo), assim como um portão fechado (1) e um espelho¹⁵³ (2) representando sua santidade e virgindade. (Cf.: O'CONNELL e AIREY, 2010, p. 46)

Em *Que Bom Te Ver Viva*, compreendemos que os símbolos associados a Virgem são representados com conceitos diferentes, quiçá totalmente inverso. O portão fechado pode ser associado as grades e as janelas da casa em que atua a personagem de Ravache. A janela, tal como o portão, pode ser comparada à vulva, uma vez que é a passagem para a vida no nascimento e a entrada para a vagina durante o coito sexual. A grade, por sua vez, ao portão fechado, referindo-se a prisão inconsciente que paira na memória daquela mulher que sofreu violência sexual. O espelho, por sua vez, é representado como a transfiguração do homem, objeto sexual de desejo da personagem de Ravache.

Em cena, aos oitenta e quatro minutos e quarenta e seis segundos, Ravache apresenta-se com um vestido decotado, sua costa está totalmente nua; dengosa ela acaricia o espelho como se fosse seu amante, deita-se na cama e em tom suave profere: “[...] Ah meu amor, eu adoro você. Com você eu posso embarcar em todas as fantasias, sem medo. *Eu sou sua gueixa, lembra?* O resto, é passado. O resto é violência. O resto acabou” (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 84’38”) [grifo nosso].

Nesse discurso podemos observar concretamente quando a personagem, pensando em seus momentos íntimos, sobre sua sexualidade, define o que acredita dela fazer parte. Demonstra através de sua fala que gostar do companheiro/amante é um elemento facilitador para a expressão da sexualidade, visto que este sentimento pode ser manifestado, também, sem o contato físico, o responsável, em regra, pelo desejo e atração que leva ao sexo propriamente dito. Mostra que os aspectos para se viver a sexualidade está além do coito. Cita a importância do romantismo (“*Te amo!*”), e da fantasia (“*Eu sou sua gueixa, lembra?*”),

¹⁵¹ A Virgem Maria também é conhecida como a Madona, nome italiano para “minha senhora”. (O'CONNELL e AIREY, 2010, p. 46)

¹⁵² Para Jacques Le Goff (2012), no século XIII, quando o *culto dos santos*, característico da piedade medieval, foi impulsionado pela Igreja Católica, o mais vivo e o que atraiu a sensibilidade religiosa dos fiéis foi o *culto a Virgem* ou o *culto de Maria*. Segundo Le Goff, ainda no séc. XIII são as formas de devoção tipicamente mariais, como a recitação do rosário, de extraordinária difusão popular.

¹⁵³ O espelho tem muitos significados complexos, associados tanto como o Sol quanto com a lua. Algumas vezes, são considerados os refletores da verdade. Em regra, são símbolos de sabedoria espiritual, conhecimento e iluminação. (O'CONNELL e AIREY, 2010, p. 93)

liberando desejos que a razão reprime, deixando de lado as imposições e limitações estipuladas pela cultura.

O prazer da mulher seria consequência de uma relação sexual satisfatória independente de haver ou não intenção de reprodução no ato sexual. Não sem efeito, a personagem de Ravache rompe com a ideia que alude ao modo como as mulheres vivem sua autonomia na sociedade contemporânea; impedidas de liberdade, conforme Marilena Chauí (1984), pela própria definição de seu lugar social e cultural, “pois sua subjetividade tem a estranha peculiaridade de colocá-las como *dependentes*” (CHAUÍ, 1984, p. 47).

Chauí não se refere apenas à dependência econômica, política, cultural, mas à dependência originária que legitima as outras, dela decorrentes. “Definida como esposa, mãe e filha (ao contrário dos homens, para os quais ser marido, pai e filho é algo que *acontece* apenas), as mulheres são definidas como seres *para os outros* e não como seres *com os outros*” (CHAUÍ, 1984, p. 47). Nessa concepção, em muitos dos diálogos enunciados pelas depoentes do *Que Bom Te Ver Viva*, pode transparecer para o espectador a figura da mulher como ser para os outros, pois como vimos no capítulo anterior, muitas delas encontram a cura e a liberdade para seus traumas advindos do processo de tortura no tempo de Ditadura, apenas com a experiência da maternidade, ou seja, nos filhos.

No sentido originário de ser *para* os outros, Chauí acredita que as mulheres praticam sobre outras mulheres vários tipos de violência porque reproduzem sobre as outras o mesmo padrão de subjetividade, isto é, “encaram as outras e esperam que estas se encarem como seres para outrem” (CHAUÍ, 1984, p. 48). Entretanto, argumenta que:

Ser para o outro, evidentemente, é uma forma de ser que se realiza para todos, pois o que somos para nós está intimamente articulado ao que somos para os outros. Todavia, ser para o outro não determina dependência em face do outro senão quando estamos impedidos de ser *com* os outros e dos outros também serem *para* nós. (CHAUÍ, 1984, p. 48) [grifos da autora]

Fato que não acontece no filme *Que Bom Te Ver Viva*, visto que tanto as mulheres depoentes como a personagem de Ravache são representadas numa rede de relações entre o *para nós*⁵⁴, *para os outros* (filhos/maridos/amantes) e *com os outros* (amigos/parentes), engendrando a reciprocidade e o reconhecimento de sujeitos históricos, rompendo com a forma primordial que define a mulher como sujeito originariamente apenas *para* os outros, mas *para com os outros*.

⁵⁴ O *para nós* é evidenciado no filme, sobretudo, a partir da denúncia realizada por aquelas mulheres que sofreram violência no período da ditadura. Falar para elas “e colocar a doença pra fora” (BENJAMIM, 1994), e reivindicar seu direito de sujeito histórico.

Inserida nessa concepção teórica, na mesma cena do monólogo ficcional, a personagem de Ravache critica as outras mulheres que parecem cobrar dela, da mulher que sofreu tortura sexual, uma espécie de castidade:

Eu odeio quando vocês dizem que se fosse com vocês nunca mais trepariam. Eu gosto de trepar [...] eu não tenho o direito de gostar? Por que marcaram o meu corpo? Não marcaram não, é só lavar. Agora o que é insuportável é ver vocês me olharem com esse olhar constrangido de que não sabe como se pode gostar de trepar depois de tudo o que aconteceu. (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 84’38’’)

Há uma segunda questão que deve ser considerada na enunciação do monólogo interpretado por Ravache, diz respeito ao questionamento que profere ao mito e a imagem da heroína¹⁵⁵ francesa Joana D’Arc. A fala enunciada aparece carregada de signos que nos remete a um contexto amplo no que concerne a uma perspectiva histórica e cultural. A alusão a Joana D’Arc, personagem feminina da história francesa que foge dos padrões de subordinação feminina, coloca em discussão uma incursão na vertente sexual que permeiam as relações socialmente construídas nas hierarquias que classificam as categorias de gênero e os papéis sociais atribuídos às diferentes categorias de sexo. Nessa perspectiva, Heleieth Saffioti argumenta:

Quer quando o homem desfruta de uma posição de poder em relação à mulher, quer quando ocupa a posição de marido, companheiro, namorado, cabe-lhe, segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de seu desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar. (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Quiçá, buscando criticar essa ideologia de dominação que existe nas relações entre homens e mulheres, *Que Bom Te Ver Viva* questiona: como pode um homem querer transar com uma mulher como Joana D’Arc? Uma mulher que liderou e participou ativamente de diversos combates na *Guerra dos cem anos*¹⁵⁶, que resultaram em vitória para os franceses contra os ingleses. Ou melhor, no caso específico das mulheres do *Que Bom Te Ver Viva*, como pode um macho, no dizer de Saffioti, transar e dominar uma mulher que suportou a violência sexual de outros machos (torturadores) e continuar sentindo desejo/tesão sexual?

¹⁵⁵ As explorações e jornadas das figuras heróicas são frequentemente assuntos dos mitos. Muitos deles possuem poderes super-humanos com alguma conexão divina. (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 72)

¹⁵⁶ A *Guerra dos Cem Anos* na verdade durou 116 anos, dividiu-se por quatro períodos: o primeiro entre 1337-1364, o segundo entre 1364-1380, o terceiro entre 1380-1422, e o quarto entre 1422-1453. É neste quarto momento que aparece em cena a camponesa mística e visionária de Domrémy: Joana D’Arc. Heroína que levou Calos VII a ser coroado em Reims, e após ter sido aprisionada e entregue aos ingleses, em 1430, acusada de heresia foi condenada à morte por um tribunal eclesiástico. (Cf.: GUENÉE, 1981)

A resposta, ou melhor, a estratégia que reluz no próprio filme, seria o fato do homem fingir o não conhecimento do evento que tornou a mulher diferenciada num contexto cultural que determina, exige sua submissão diante do homem. A cobrança, segundo Saffioti, recai também sobre a mulher que, assim como o homem, deve fingir para transparecer para o macho uma figura passiva e submissa, ainda que não seja.

Te amo! Ai cara que saudade eu tenho de você. Como eu gosto de trepar com você. E você deixa. Não se incomoda... Nunca me perguntou nada. Eu também não quero dizer como foi. Eu finjo que não sofri tortura sexual, você finge que não sabe de nada. *Eu finjo, tu finges, nós fingimos* [...]. (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 84’38”) [grifo nosso]

Sobre a representação de Joana D’Arc, não podemos esquecer que quase cinco séculos após sua execução na fogueira por suposta prática de feitiçaria, ela foi canonizada pela Igreja Católica, em 1920, como Santa Joana d’Arc (GUENÉE, 1981, p. 91). Com efeito, tanto sua imagem como a da Virgem Maria são tomadas, a título de exemplo comparativo, com as mulheres que sobreviveram à violência da Ditadura, uma situação na qual não se pode falar em desigualdades entre homens e mulheres, em que se rompe o paradigma de “inferioridade” da mulher em relação ao homem. Neste caso, Joana D’Arc ilustra bem este fato, pois como afirma Heleieth Saffioti:

Lamentavelmente, a guerra parece ser a atividade que trabalha mais velozmente para minar a idéia de que a mulher é “inferior” ao homem. É lamentável, repita-se, que o ser humano, no caso o homem, só venha reconhecer na mulher seu igual através da atividade guerreira, quando há milhares de outros setores de atuação humana em que as mulheres se mostram capazes. (SAFFIOTI, 1987, p. 13)

O argumento de Saffioti se confluncia com o diagnóstico de Joan Scott (1991), de que a discriminação de gênero (do feminino quase sempre) é um problema social. O que ocorre nas sociedades são relações desiguais entre homens e mulheres, nas quais os pólos opostos de poder e subordinação, forte e fraco se confrontam de maneira desmedida. Não obstante, é importante destacar que:

A sociedade não está dividida entre homens dominadores de um lado e mulheres subordinadas de outro. Há homens que dominam outros homens, mulheres que dominam outras mulheres e mulheres que dominam homens. Isso equivale a dizer que o patriarcado, sistema de relações sociais que garante a subordinação da mulher ao homem, não constitui o único princípio estruturador da sociedade brasileira. (SAFFIOTI, 1987, p. 16)

Apesar de nem todo homem ser reconhecido como sujeito dotado de supremacia, Scott chama a atenção para o fato de que “há um coletivo que estabelece um modelo de masculinidade *viril* e que aparece interrelacionado com o exercício do poder hegemônico” (SCOTT, 1991, p. 193).

Não obstante, Saffioti (1987) chama a atenção para o fato de que o uso desse poder nas relações homem-mulher pode ser evidenciado, em regra, pelo domínio do macho na relação sexual, no caso extremo pode ser caracterizado pelo estupro. “Contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Em *Que Bom Te Ver Viva*, Lúcia Murat busca tencionar essa imagem de mulher passiva, vítima da violência masculina. E isso, segundo a cineasta, é representado a partir da personagem interpretada por Irene Ravache: uma mulher que ainda jovem foi torturada, estuprada e humilhada na prisão por homens. Em regra, a personagem de Ravache denuncia e recusa o papel de mulher passiva que a cultura lhe atribui, sendo sempre ativa no seu discurso sexual: “**Eu gosto de trepar**, por que não gostaria?” A personagem deseja, faz alusão direta a práticas sexuais. Todavia, se coloca como submissa a seu macho: “*Eu sou sua gueixa, lembra?*”. Na cena em que sensualiza junto ao espelho, a personagem de Ravache termina sozinha, numa profunda solidão.

Imagem 16: A solidão

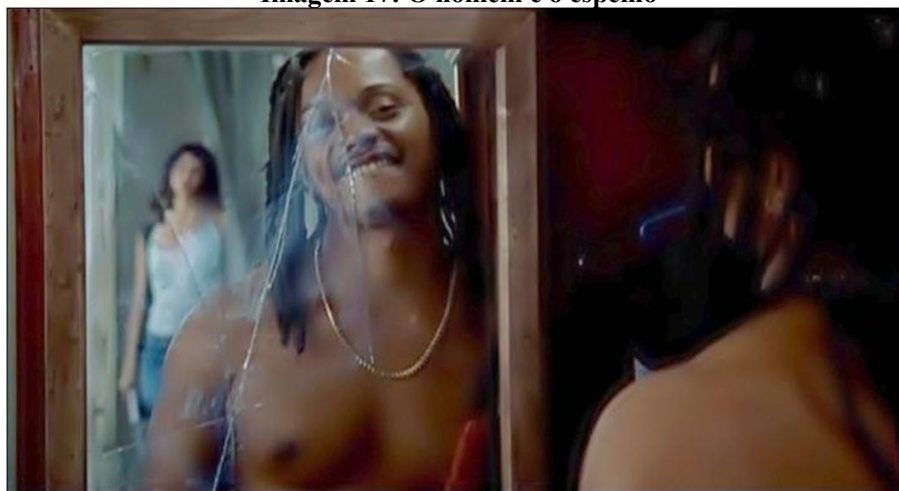


Fotograma: *QUE Bom Te Ver Viva* –86’01”

Num diálogo paralelo a esta cena, a diretora Lúcia Murat recria essa representação no filme *Quase Dois Irmãos* (2004), mas dessa vez a ênfase recai sobre a sexualidade

masculina. Diferentemente da mulher do *Que Bom Te Ver Viva*, que não tem seu desejo consumado, em *Quase Dois Irmãos*, “o poder do macho” pode ser concretamente evidenciado.

Imagem 17: O homem e o espelho



Fotograma: QUASE Dois Irmãos – 49’45’’

Imagem 18: O sexo



Fotograma: QUASE Dois Irmãos – 61’37’’

No filme, o ator Renato de Souza assume o papel do traficante Deley, gerente de um dos morros da cidade do Rio de Janeiro. Após consumir o coito, Deley expulsa Juliana de sua casa, personagem interpretada pela atriz Maria Flor. A cena nos permite adentrar um pouco mais no terreno do preço pago pelo homem para ocupar, quase sempre, posições de mando. Como argumenta Saffioti,

O poder é, inegavelmente, o pólo oposto do prazer. Como o homem detém poder nas suas relações com a mulher, só ele pode ser sujeito do desejo. Não resta a ela senão a posição de objeto do desejo masculino. (SAFFIOTI, 1987, p. 19)

Na cena em destaque de *Quase Dois Irmãos*, o máximo do prazer alcançado por aquele homem não passa de um “prazer” solitário, isto é, um prazer pela metade, incompleto. Ignorando o desejo da mulher, o homem é conduzido a “realizar” seu próprio desejo exclusivo na ejaculação. Isto significa uma redução da sexualidade; logo, representa um empobrecimento, pois como esclarece Saffioti:

É exatamente no dar e receber simultâneos que reside o prazer. As relações homem-mulher, na medida em que estão permeadas pelo poder do macho, negam enfaticamente o prazer. Esta negação do prazer, embora atinja mais profundamente a mulher, não deixa de afetar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p. 19)

Para além da relação sexual entre o homem e a mulher, nesse mundo onde o poder se faz no “elogio da virilidade”, consonante Paul Veyne (2008), a classificação não se faz pelas condutas segundo o sexo, o amor das mulheres ou dos rapazes. Faz-se pelo fato de ser ativo ou ser passivo: ser ativo é ser macho, qualquer que seja o sexo do parceiro dito passivo. “Ter prazer virilmente ou dá-lo servilmente é tudo a mesma coisa” (VEYNE, 2008, p. 241).

Passiva por definição, a mulher é vista culturalmente como objeto de prazer, e se pensarmos que no ato sexual se busca dar e receber carinho, compartilhar e proporcionar prazer para ambos, nem sempre é o que a mulher encontra. Assim, ao expor a sexualidade feminina em grau de equiparação com a masculina, *Que Bom Te Ver Viva* chama nossa atenção para o fato de que é necessário atentar para este fenômeno se, de fato, se deseja mudar a sociedade em uma direção que inclua melhores condições de realização tanto de homens quanto de mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do processo de abertura política, iniciado no final da década 1970, foi possível trazer à luz a história dos mortos e torturados no período da experiência autoritária civil-militar brasileira (1964-1985). “Podemos assistir, então, filmes proibidos e não mais havia a necessidade de composições cifradas, permeadas de metáforas que buscavam burlar a censura para denunciar a violência do regime” (BEHAR, 2006, p. 9). Quem viveu mais de perto a repressão sentia a necessidade premente de falar, testemunhar, fazer ouvir as vozes silenciadas, como as das mulheres entrevistadas no filme discutido nesta dissertação. As personagens reais do filme/documentário *Que Bom Te Ver Viva*, falando de suas impressões e perplexidades, relatando seus traumas individuais expressam o grande drama nacional, a nossa miséria coletiva nos “anos de chumbo”.

O estudo das memórias do período ditatorial brasileiro comporta, na história do tempo presente, um número significativo de fontes audiovisuais. É possível ficar-se apenas no âmbito da produção cinematográfica, dos filmes documentários e/ou ficcionais. Cada filme, contudo, não basta para explicar as inúmeras facetas da brutalidade que marca o período.

Pensado como fonte para a produção historiográfica, o filme adquire diferenças sutis em cada um de seus gêneros e tipos de representação, já que sua produção carrega marcas do seu tempo, que dialoga com as visões de mundo dos seus autores e espectadores.

Consideramos inicial para qualquer tipo de fonte, em especial as áudios-visuais, pensá-la como “artefato” cultural, produto de seu tempo. Nessa perspectiva, chamamos a atenção para o fato de que o filme *Que Bom Te Ver Viva* não representa apenas a memória de mulheres sobre suas vivências na militância política e nos cárceres do período ditatorial, mas ele já é efeito de uma elaboração memorialística produzida anos depois e que passa a constituir/criar as representações imagético-discursivas desse passado. Bem como discutimos, o filme é produto de uma produção que constrói e elabora as memórias e histórias de sujeitos imbricados nesse processo.

Ao analisar as memórias e histórias registradas em *Que Bom Te Ver Viva*, descobrimos diversos temas escritos no texto fílmico que relacionam-se com o contexto sócio-histórico e cultural de sua produção. Dentre esses temas, consideramos que a evocação posta no filme acerca da participação feminina na luta armada contra a ditadura dialoga diretamente com questões fundamentais que permearam e ainda permeiam os discursos do movimento feminista: “o combate à violência contra mulheres, principalmente a violência

praticada pelos parceiros, os direitos relativos ao corpo, o desejo e a liberdade sexual” (TELES, 1999, p. 146).

Não obstante, pensamos também o *Que Bom Te Ver Viva* como produto que constitui uma marca na produção de uma memória onde prepondera representações masculinas e que muitas vezes oculta ou minimiza a presença das mulheres. Daí nossa contextualização cuidada sobre a época da produção do filme e sua relação com o momento do movimento feminista no Brasil, das implicações que isso provoca, se percebe na narrativa, que faz-nos pensar e compreender melhor a proposta da diretora Lúcia Murat, visualizando o filme também como uma inscrição dela, como uma mulher que ganha visibilidade numa seara ainda muito dominada pela presença masculina; como uma narrativa em que ela (re)elabora sua própria memória também como mulher que sofreu os impactos da perseguição e tortura ditatorial.

Sem dúvida, um dos meios mais usados por Lúcia Murat para engendrar uma cultura histórica acerca da ditadura civil-militar brasileira consiste, certamente, no trabalho de memória. Sempre com temas alusivos à memória da ditadura e as relações existente entre as gerações que viveu a década de 1960-1970 e o tempo presente, os filmes da cineasta Lúcia Murat são fontes para a revivificação daqueles que sobreviveram ou não à violência da ditadura.

Não sem efeito, temas vinculados a questão da violência, seja contra a mulher ou a outros grupos considerados socialmente vulneráveis, a exemplo dos homossexuais, passam a ser recorrentes na produção cinematográfica contemporânea de Lúcia Murat. Temas que podem provocar reflexões sobre fatos próximos a vida de cada espectador, inclusive na relação entre pessoas comuns e autoridades policiais. Nessa perspectiva, consideramos que seja importante pesquisas que elucidem a obra completa dessa artista como veículo transmissor do conhecimento histórico, das questões de gênero, dos direitos humanos, dos direitos civis e sociais das minorias.

No caso específico do filme *Que Bom Te Ver Viva*, cabe, ainda, uma análise mais profunda do monólogo interpretado pela atriz Irene Ravache, sobretudo no discurso dirigido ao torturador.

Lembra quando você [o torturador] me chamou de cachorrinho de Pavlov? Você disse que não ia precisar mais dar choque com as forças do primeiro dia, porque a dor seria igual. Naquele dia você só se esqueceu de dizer que isso valia pra sempre. E pode até ser sabe. Mas em troca disso, tanta gente que morria de medo de você hoje precisa de mim. E você fica aí se escondendo em empreguinhos de assessoria. A gente te descobre e denuncia. Eu acho pouco, tinha te prometido um julgamento. Mas, o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas. Ficamos apenas com as nossas pequenas vinganças. Mais diga-me: o que a sua mulher achou quando leu no

jornal que você andou fazendo tortura sexual? E o que você achou quando eu dei aquela fantástica entrevista na televisão falando sobre meu último trabalho? Pode ser que o seu cachorrinho de Pavlov vá passar o resto da vida levando choque. Mas, ele venceu. (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 27’08”)

Não só o discurso enunciado por Irene Ravache, mais os elementos do cenário em que ela atua podem ser objetos de verificação, pois eles nos falam, mesmo que de forma muda. O discurso se desenvolve como um jogo que parece ser revelado no assoalho em que caminha a personagem anônima. Uma espécie de tabuleiro de Xadrez, onde existem dois jogadores, no caso, o torturado e o torturador.

Para além do monólogo, merece uma pesquisa específica os recortes de jornais utilizadas por Lúcia Murat no desenvolvimento da narrativa fílmica de *Que Bom Te Ver Viva*, fontes que fazem alusão a fatos que ocorreram durante o período do regime militar. Pode-se, também, analisar a trilha sonora que compõe a narrativa, especialmente a música instrumental às teclas de piano que perdura por todo o documentário, chama-se *Mulheres*, uma composição de Fernando Moura, originalmente realizada para o filme *Que Bom Te Ver Viva*. Outra música que chama a atenção é o samba-enredo de 1978 do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) União da Ilha do Governador, *O Amanhã*, uma composição de João Sérgio que questiona o futuro de uma sociedade marcada em sua memória pela intolerância. A música é tocada quando do encontro de Rosalinda Santa Cruz com os amigos de 1968:

Como será o amanhã?
 Responda quem puder
 O que irá me acontecer?
 O meu destino será como Deus quiser
 Como será?
QUE Bom Te Ver Viva – 55’12”

Na melodia da tricolor de Madureira⁵⁷, *Que Bom Te Ver Viva* tenciona uma perspectiva pessimista em relação ao futuro dos que sobreviveram lúcidos à experiência da tortura: as marcas, os traumas que refletem sentimentos de humilhação e impotência vivenciados no passado continuarão presentes, as feridas permanecerão abertas, mesmo que aqueles sujeitos encontrem maneiras e estratégias de sobreviverem com a dor do passado. Em outras palavras: “Mas, se a vida tem a capacidade de adquirir novas dimensões, também não

¹

⁵⁷ A Escola de Samba União da Ilha do Governador é conhecida na cidade do Rio de Janeiro como a tricolor (azul, vermelho e branco) do bairro de Madureira. Além da União da Ilha há outra Escola de Samba muito conhecida no bairro, o Império Serrano, conhecida como a serrinha de Madureira.

consegue nos garantir *Requiems*¹⁵⁸. A música e a dança vão acabar e as dificuldades estarão lá mais uma vez” (RAVACHE In: *QUE Bom Te Ver Viva* – 34’03”).

Hoje, convertido em mídia Dolby Digital DVD, *Que Bom Te Ver Viva* continua “vivo” e encontra-se novamente no mercado sob distribuição da CasaBlanca Filmes. Seu sucesso talvez possa ser explicado pela relação subjetiva que estabelece entre cineasta x atores sociais x espectadores. Nesse ponto é preciso fazer uma observação importante: nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelam, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. De acordo com João Moreira Salles (2005), “são filmes sobre encontros, os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e eles falamos de nós para vocês*” (SALLES, 2005, p. 70) [grifos do autor]. No caso de *Que Bom Te Ver Viva*: eu (diretora) e elas (depoentes e Irene Ravache) *falamos de nós para vocês* (espectadores).¹⁵⁹ “Desse encontro nasce quiçá uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro” (SALLES, 2005, p. 70).

Encontros que continuam na história do presente. *Que Bom Te Ver Viva* foi lançado em julho de 1989. Mas, a arqueologia do filme é rica em dados: começou a ser roteirizado em 1984-1985, filmado em 1988, lançado em 1989, relançado em 2009 e, quiçá, obtenha uma nova recepção a partir de 2013 com a instalação das Comissões da Verdade. Estas são, aliás, um efeito positivo da Comissão Nacional da Verdade¹⁶⁰ (CNV), formada para examinar e esclarecer os crimes contra os direitos humanos praticados no período da ditadura, “a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”¹⁶¹.

As comissões da verdade, uma “versão estadual”¹⁶² da CNV, buscam contribuir para a constituição de uma verdade histórica construída com a participação de fontes vivas, humanas, tais como as mulheres que falam no filme *Que Bom Te Ver Viva*. Inclusive, a própria cineasta Lúcia Murat prestou seu depoimento à Comissão Estadual da Verdade do Rio

¹⁵⁸ A *Missa de Requiem* ou *Réquiem*, também conhecida por *Missa para os mortos*, ou *Missa dos mortos*, é uma missa celebrada em sufrágio da alma ou das almas de uma ou mais pessoas falecidas, usando uma forma particular de o Missal Romano. É com frequência, mas não necessariamente, comemorado no contexto de um funeral. Definições musicais da Missa de Réquiem são também chamados de *Requiems*, e o termo foi posteriormente aplicado a outras composições musicais associados à morte e luto, mesmo quando eles não têm relevância religiosa ou litúrgica (Cf. GUENÉE, 1981).

¹⁵⁹ Essa mesma dimensão é mantida por Lúcia Murat no seu filme documentário *Uma longa viagem* (2011).

¹⁶⁰ A lei n.º 12.528 que criou a Comissão Nacional da Verdade foi sancionada pela então presidenta Dilma Rousseff, em 18 de novembro de 2011.

¹⁶¹ Cf.: Art. 1º da lei n.º 12.528, de 18 nov. 2011.

¹⁶² A Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba foi instalada pelo governador Ricardo Coutinho, por meio do Decreto n.º 33.426/12. Todo o material de estudo desenvolvido pela Comissão ficará disponibilizado no Memorial da Preservação da Democracia da Paraíba, que funcionará na Fundação Casa de José Américo, e também através da *home Page*: <<http://www.cev.pb.gov.br/>>.

de Janeiro, a terça-feira de 28 de maio de 2013. Murat falou das torturas a que foi submetida durante a ditadura militar, chegando às lágrimas por diversas vezes. Em tom emocionado, finalizou com uma frase que demonstra todo nosso sentimento e anseio: “espero que a Comissão possa ouvir os que ainda estão vivos e a todos aqueles que foram reconhecidos para que possamos revelar por inteiro esse período”¹⁶³. Para além disso, que possam tornar pública a existência de uma ditadura no Brasil e incentivar a participação da sociedade civil na luta pelos direitos humanos e pelo fim da impunidade. Quiçá agora, em meio às crescentes manifestações públicas no país, as comissões consigam atingir tais objetivos.

A arte de Lúcia Murat, em específico o filme/documentário *Que Bom Te Ver Viva* cumpre parte desse desafio ao transmitir para a sociedade um tipo de memória que mesmo instigando sofrimento e dores profundas não pode deixar de ser considerada como fonte para a história. As vozes do *Que Bom Te Ver Viva* reforçam a luta pelo direito e o dever de memória, numa alusão crítica à chamada *Lei de Anistia*. [...] “Eu persisto na cobrança, eu continuo cobrando. Eu não fiz parte desse acordo de silêncio” (Crimeia In: *QUE Bom Te Ver Viva*: 90’50”). [...] “Minha emoção é essa. Não podemos esquecer. Não tem esse negócio de esquecer não. Não tem não...” (Jane In: *QUE Bom Te Ver Viva*: 92’50”).

Em síntese, *Que Bom Te Ver Viva*, bem como a produção cinematográfica de Lúcia Murat, se comporta como uma espécie de resposta ao silenciamento cruel que reduz as experiências traumáticas às sombras da história. Suas imagens e discursos “são portadores de uma dimensão crítica que nos desconcertam frente à nossa busca de uma certa objetividade histórica, pois humanizam a história dos livros, lhes dão rosto, e lhes conferem a medida da subjetividade, o lugar dos indivíduos na história” (BEHAR, 2006, p. 12).

¹⁶³ Ver o depoimento completo de Lúcia Murat para à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro em: <<http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>>. Acesso: 28 mai. 2013.

FONTES E REFERÊNCIAS

1. Livros

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ALVAREZ, Sonia. *Engendering Democracy in Brazil: Women's Movements in Transition Politics*. Princeton, Princeton University Press 1990.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil* (1964/1984). 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

ARQUIDIOCESE de São Paulo (orgs.). *Brasil Nunca Mais*. Tomo-V/vol.1. Biblioteca Central da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo-USP, 1985a. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/reDfaR0P/tomo_v_vol_1_as_torturas.pdf>. Acesso: 20 set. 2011.

_____. *Brasil Nunca Mais*. Tomo-V/vol.2. Biblioteca Central da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo-USP, 1985b. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/reDfaR0P/tomo_v_vol_2_as_torturas.pdf>. Acesso: 20 set. 2011.

AUMONT, J. & MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, Ed. Papirus, 2003.

BAFFA, Ayrton. *Nos porões do SNI: retrato do mostro de cabeça oca*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*. Nova York: Oxford University Press, 1974

BARSAM, Richard. *Non-Fiction Film: a Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992 (ed. Orig. 1973)

BEAUVOIR, Simone. (s/d) *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2000 [1949].

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, vol. 1)

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno)

BERNARD, Sheila Curran. *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*. Tradução de Saulo Krieger. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008 [2ª reimpressão].

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas: o que o falar quer dizer*. Tradução Sergio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Paula Monteiro José Carlos Durand. São Paulo: Edusp, 1998.

BOBBIO, Norberto. *O positivismo jurídico*. São Paulo: Ícone, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BILHARINHO, Guido. *O Cinema Brasileiro nos Anos 80*. Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 2002

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A Escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1987].

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro/ Lisboa: Bertrand/ DIFEL, 1990.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. & GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Leitura, escrita e oralidade)

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros sinais*. 5. ed. Tradução de Mariana Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001.

“Dossiê: História e Memória”. In: *Saeculum* - Revista de História. João Pessoa, DH-UFPB, n. 23, jul-dez/2010. Disponível em formato PDF em <<http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/>>.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe)*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DURKHEIM, Émile. *Educação e Sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *As regras do método sociológico*. 13. ed. São Paulo, 2007.

FARHI NETO, Leon. *Biopolíticas: As formulações de Foucault*. Florianópolis: Cidade Futura, 2010.

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (O Brasil Republicano; v.4)

FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 8ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006

- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011 [1979].
- FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C. & HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*. São Paulo, Zahar Editores, 1985.
- FREUD, Sigmund. (1899). *Die Traumdeutung*. Leipzig, Wien: Deuticke, 1900.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002a.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002b.
- GAY, Peter. *Experiência Burguesa: da Rainha Vitória a Freud. A Educação dos Sentidos (Vol. 1)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *A Paixão Terna (Vol. 2)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Cultivo do Ódio. (Vol. 3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O coração desvelado (Vol. 4)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Guerras do Prazer (Vol. 5)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Freud para historiadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989a.
- _____. *Freud, Uma Vida para o Nosso Tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 3 ed. São Paulo, Ática, 1987.
- GUENÉE, Bernard. *O Ocidente nos séculos XIV e XV. Os Estados*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HOBSBAWM, Eric J. *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- HOOKS, Bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Cambridge, MA: South End Press, 2000 [1984].
- IANNI, Octavio. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- JUNG, Carl-Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KELSEN, Hans. *Teoria pura do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: I. Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a.

- _____. & _____. *História: II. Novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988b.
- _____. & _____. *História: III. Novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988c.
- _____. *História e Memória*. 6. ed. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- MARSON, Izabel & NAXARA, Márcia. *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia: EDUFU, 2005.
- METZ, Cristian. *A significação do cinema*. 2. ed. Tradução de Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 5. ed. São Paulo: 2003.
- _____. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010a.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho. O anticomunismo no Brasil (1917–1964)*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2002.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Mulheres em movimento*. São Paulo, Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.
- MORAIS, Taís & SILVA, Eumano. *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: Investigação em psicologia social*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- O'CONNELL, Mark & AIREY, Raje. *O Grande Livro dos Signos: signos & símbolos*. Vol.1. Tradução: Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010.
- POLI, Maria Cristina. *Feminino/masculino*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- PORTELA, Fernando. *Guerra de guerrilhas no Brasil: a saga do Araguaia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2002.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro – Os comunistas no Brasil*. CNPq: Brasiliense, 1990.
- _____. & MORAES, Pedro de. *1968: A Paixão de uma Utopia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), 1998.

Relatório Brasil Nunca Mais. Petrópolis: Vozes, 1985.

RICOUER, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: UNESP, 2010.

RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *O Poder do Macho*. São Paulo, Moderna, 1987.

_____. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (Orgs.) *O Legado de Foucault*. São Paulo, Editora da UNESP, 2006.

SCOTT, John (org.). *Sociologia: conceitos-chave*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura*. O testemunho na era da catástrofes. Campinas(SP): Editora da UNICAMP, 2003.

STEPAN, Alfred. *Os militares na Política*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TELES, Edson e SAFATLE, Vlademir.(orgs). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção tudo é história; 145)

TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VANOYE, Francis; GALIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994 (Coleção Ofício de arte e forma).

VIÑAR, Marcelo & Maren. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

WASELFISZ, Júlio Jacobo. *Mapa da violência 2012*. Os novos padrões da violência homicida no Brasil. São Paulo: Instituto Sangari, 2010.

WEBER, Max. *Sociologia das religiões e consideração intermediária*. São Paulo: Ed. Relógio D'água, 2006.

2. Capítulos de livros, artigos e anais

ABRANTES, Alômia. Imagens de si: inscrições de corpo e gênero nos retratos da “Era Nova” (1920). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* (ANPUH). São Paulo, julho 2011, p. 1-11.

ALMEIDA, Bruno Henrique Prates. *Pulsão de Morte: Convergências e Divergências entre Sigmund Freud e Wilhelm Reich*. Curitiba: Centro Reichiano, 2007. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br/artigos.htm>. Acesso em: 03 jun. 2012.

ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARSON, Isabel & NAXARA, Márcia (orgs.). *Sobre a humilhação*. Sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia (MG): EduFU, 2005 p. 15-30.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. Cultura Histórica: Território e Temporalidades Historiográficas. In: *Saeculum - Revista de História*. João Pessoa, DH-UFPB, n. 16, jan-jun/2007, p. 25-31.

BATALHA, Cláudio H. M. Pra frente Brasil: o retorno do cinema político. In: FERREIRA, Jorge & SOARES, Mariza C. (orgs.). *A história vai ao cinema*. Vinte filmes comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 135-145.

BEHAR, Regina. *15 filhos*: um documentário no rastro da ditadura militar e suas possibilidades de uso didático. *O Olho da História*, v. 9, 2006, p. 1-15.

_____. Conterrâneos velhos de guerra: o cinema escreve a história “vista de baixo”. In: CORDEIRO JR., Raimundo B.; CURY, Cláudia & FLORES, Elio Chaves. (Orgs.). *Cultura história e historiografia: legados e contribuições do século 20*. João Pessoa: Editora Universitária, 2010, p. 183-201.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5.ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.13-42.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CERTEAU, Michel de. Le corps torturé, parole torturée. In: _____. *Cahiers pour un temps*. Paris: Éditions du Centro Georges-Pompidou, 1987.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 8ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p.215-218

CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C. & HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*. São Paulo, Zahar Editores, 1985.

_____. A tortura como impossibilidade da política. In: Branca Eloya. (Org.). *Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais*. 1 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, v. , p. 28-37.

CITTADINO, Monique. Estado autoritário pós-64: perspectivas historiográficas. In: *Saeculum - Revista de História*, João Pessoa, DH/ UFPB, n. 3, jan./ dez. 1997, p. 109-147.

DURKHEIM, Émile. Representações individuais e representações coletivas. In: *Sociologia e filosofia*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ESTEVES, Flávia Copio. Memória e representações de gênero no cinema brasileiro dos anos 1980. In: AZEVEDO, Cecília; DE ALMEIDA, Maria Regina Celestino; GONTIJO, Rebeca & SOIHET, Rachel

(orgs.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

FERNANDES, Telma Dias. Escritos autobiográficos e escritas da história: historiografia e relatos sobre o período militar brasileiro. In: *Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011, 10p.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5.ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.167-206.

FLORES, Elio Chaves. Dos Feitos e dos Ditos: história e cultura histórica. In: *Saeculum - Revista de História*. João Pessoa, DH-UFPB, n. 16, jan-jun/2007, p. 83-102.

GARCIA, Marco Aurélio. O gênero na militância: notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política. In: *Cadernos Pagu* (8/9). Núcleo de Estudos de Gênero: Pagu, 1997, p.338.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson & SAFATLE, Vlademir.(orgs). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-149.

GOMES, Ângela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GREGORI, Maria Filomena. Cena e queixas. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.23, março/1989, p.163-175.

GROSSI, Miriam Pillar. Novas/Velhas violências contra a Mulher no Brasil. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis-SC, 1994, p.473-483.

HONOR, André Cabral. Burke e a nova História Cultural. In: *Perg@minho* – revista eletrônica de história. João Pessoa, DH/ UFPB - ano 1, n. zero, out. 2005, p. 147-156.

JELIN, Elizabeth. El género en las memorias de la represión política. In: *Revista Mora*. Buenos Aires, nº 7, 2001, p.128-137.

LE GOFF, Jacquie. Los sueños la cultura y la psicología colectiva. In: LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.137-148.

_____. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson & SAFATLE, Vlademir.(orgs). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.123-132.

MEDEIROS, Angela Cordeiro & RAMALHO, Thalita Aragão. Que bom te ver viva – Memória das Mulheres. In: *O Olho da História*, n. 14, Salvador (BA), junho de 2010, 14p.

MERLEAU-PONTY, M.. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Ed. Graal, 2008.

MILLARCH, Aramis. *O hino à vida de Lúcia Murat*. Estado do Paraná. Paraná, 12 dez. 1989. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=4724>>. Acesso: 10 nov. 2011.

- MIRANDA, Ana. Ser mulher. In: *Veja 25 anos – reflexões para o futuro*. São Paulo, Abril, 1993. p.129-132.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. Memórias, percursos e reflexões. In: *Saeculum – Revista de História*. N. 18. João Pessoa: DH/PPGH/UFPB, jan. – jun., 2008, p. 187-208. [Disponível em: www.cchla.ufpb.br/saeculum/]. Acessado em: 12 de julho de 2010b.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. O feminismo e a vitória do neoliberalismo. In: SCHPUN, Mônica. (org.). *Gênero sem fronteiras*. Florianópolis, Editora das Mulheres, 1997, p. 141-151.
- MOURA, Antônio Carlos... [et al.]; coordenação Helena Salem. Ação Católica: desenvolvimentismo X socialismo. In: *A Igreja dos oprimidos*. São Paulo: Brasil Debates, 1981, p. 21-22.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. N. 10. São Paulo: DH/PPGH/PUCSP, dez., 1993, p. 7-28. [Disponível em: www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf]. Acessado em: 18 de março de 2012.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- _____. Memória e identidade social. In: _____. *Estudos Históricos*. Tradução de Monique Augras. Rio de Janeiro: vol.5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998a.
- _____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História oral. *Projeto História*. São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 17, 1998b, p. 13-33.
- RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: LOPES, Zélia (org.). *A história em debate*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- _____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana & GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- _____. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp e Contexto, 2008. p.578-606.
- RODRIGUES, Gabriela & PADRÓS, Enrique Serra. História imediata e pensamento único: reflexões sobre a história e o ensino de história. In: LEWSKIJ, T. & HELFER, N. C. *A memória e o ensino de História*. Santa Catarina do Sul: Edusc, 2000, p. 129-130.
- ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Pedra que Arde: o direito à memória contra a sedução do esquecimento. In: *Saeculum - Revista de História*. João Pessoa, DH-UFPB, n. 23, jul./ dez. 2010, p. 11-18.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Sousa; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru-SP: Edusc, 2005, p. 57-71.

SANTOS, Cecília & IZUMINO, Wânia. Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. In: *E.I.A.L. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*. Universidade de Tel Aviv, 2005.

SCOTT, John. *Gênero uma categoria útil de análise histórica*. Recife: S.O.S. Corpo, 1991 [1988].

_____. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.73-97.

SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5.ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.243-282.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. A Cultura Histórica em Representações sobre Territorialidades. In: *Sæculum* - Revista de História. João Pessoa, DH-UFPB, n. 16, jan-jun/2007, p. 33-46.

SOUSA, Jessie Jane V.. *Memória e esquecimento: artimanhas da História*. In: XXV Reunião Brasileira de Antropologia. Goiânia, 2006. Disponível em: <<http://www.mj.gov.br/sedh/edh>>. Acesso em: 03 out. 2011.

SOUZA, Willian E. R. & CRIPPA, Giulia. Limites e contribuições da história oral: a memória e a história nas interseções entre o individual e o coletivo. In: *Sæculum* - Revista de História. João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 23, jul./dez. 2010, p. 75-89.

VEIGA, Ana Maria. Gênero, Cinema e Subjetividade: um estudo sobre duas cineastas sulamericanas. In: *IV Congresso Internacional de História*. Maringá, 2009a.

_____. Rede feminista em tempos de ditadura: uma história possível?. In: *Colóquio Internacional: Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis, 2009b.

VIÑAR, Marcelo. Pedro ou a demolição. Um olhar psicanalítico sobre a tortura. In: VIÑAR, Marcelo & Maren. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p.21-34.

WEBER, Max. Ação social e relação social. In: FORACCHI, Marialice Mencarini & MARTINS, J. de Souza. *Sociologia e sociedade*. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

3. Monografias, dissertações e teses

BEHAR, Regina. *“Caçadores de imagens”*: cinema e memória em Pernambuco. 2002. (Tese). Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

CUNHA, Rodrigo de Moura. *Memória dos ressentimentos*: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990. 2006. 155p. Dissertação (Mestrado em História Social). (Dissertação). Departamento de História da PUC-Rio.

LEITE, Fabiolla S. M. L. F. *Pessoas que lembram*: lazeres nas memórias e histórias de moradores de Serra Branca-PB (1940-1970). 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em História). CCHLA/ UFPB.

MARTINS, Caiani Lopes. *Os traumas da ditadura na memória das ex-militantes no documentário Que bom te ver viva*. 2011. 26 p. Trabalho de Conclusão de Curso I (Curso de Comunicação Social – Jornalismo). Centro de Educação Superior Norte-RS, Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Vinte anos de feminismo*. 1996. Tese de Livre docência. Campinas-SP, Departamento de Sociologia, IFCH/Unicamp.

SILVA, Wellington Sampaio da. *A guerra silenciada: memória histórica dos moradores do Bico do Papagaio sobre a Guerrilha do Araguaia*. 2008. 120p. Dissertação (Mestrado em História). CCHLA/UFPB.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. 2007. 235p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Brasília: CEPPAC/UnB, 2007.

4. Obras literárias

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1982].

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006 [1982].

DANIEL, Herbert. *Meu corpo daria um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1979].

SYRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: Memórias da Guerrilha Perdida*. São Paulo: Global, 1980.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

5. Legislação

BRASIL. Ato Institucional n.º 5. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 13 dez. 1968, seção 1, p. 10801. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/>>. Acesso em: 05 jun. 2012.

BRASIL. Lei n.º 6.683. Concede anistia e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 28 ago. 1979. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

BRASIL. Lei n.º 12.528. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 18 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/>>. Acesso em: 09 mar. 2013.

PARAÍBA. Decreto n.º 33.426, de 31 de outubro de 2012. Cria a Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba. *Diário Oficial do Estado da Paraíba*, João Pessoa, PB, 01 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.paraiba.pb.gov.br/diario-oficial>>. Acesso em: 11 abr. 2013.

6. Home Pages Consultadas

<i>Página</i>	<i>Endereço eletrônico</i>
Agência Nacional do Cinema	http://www.ancine.gov.br/
Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória da Paraíba	http://www.cev.pb.gov.br/
Comissão Nacional da Verdade	http://www.cnv.gov.br/
Diário Oficial do Estado da Paraíba	http://www.paraiba.pb.gov.br/diario-oficial
Ministério da Justiça	http://www.mj.gov.br/cndm/pesquisa
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba	http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/
Revista <i>Saeculum</i>	http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/
Senado Federal	http://www.senado.gov.br/legislacao/
Taiga Filmes e Video	http://www.taigafilmes.com
<i>Women Make Movies</i>	http://www.wmm.com/

7. Filmografia

<u>Filme</u>	<u>Direção</u>	<u>Fotografia</u>	<u>Tempo</u>	<u>Ano</u>
<i>15 Filhos</i>	Maria Oliveira e Marta Nehring	p&b	20'	1996
<i>A Memória que me Contam</i>	Lúcia Murat	color.	95'	2012
<i>Batismo de Sangue</i>	Helvécio Ratton	color.	110'	2006
<i>Cabra Marcado pra Morrer</i>	Eduardo Coutinho	p&b/color.	119'	1984
<i>Chega de Saudade</i>	Silvio Tendler	p&b/color.	38'	1988
<i>Jango</i>	Silvio Tendler	p&b/color.	117'	1984
<i>O Beijo da Mulher Aranha</i>	Hector Babenco	color.	120'	1985
<i>O Bom Burguês</i>	Osvaldo Caldeira	color.	99'	1982
<i>O que é isso, Companheiro?</i>	Bruno Barreto	color.	105'	1997
<i>Pra Frente Brasil</i>	Roberto Farias	color.	104'	1983
<i>Quase Dois Irmãos</i>	Lúcia Murat	color.	102'	2004
<i>Nunca Fomos Tão Felizes</i>	Murilo Sales	color.	91'	1984
<i>Uma Longa Viagem</i>	Lúcia Murat	color.	97'	2011

8. Fonte principal

Filme: QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Intérprete: Irene Ravache. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989. 1 videocassete (98 min), VHS, color. [Relançamento: Casablanca Filmes, 2009. 1 DVD (98 min), color. Extras: *Making of* - 20 anos depois (23 min) – *Trailer* (6 min) – Fotos – Sinopse – Prêmios e Participações – Ficha técnica – Documentário: Passeata dos Cem Mil (11 min)].

Depoentes

Maria do Carmo Brito

Estrela Bohadana

Maria Luiza Garcia Rosa

Rosalinda Santa Cruz

Anônima

Criméia Schmidt de Almeida

Regina Toscano

Jessie Jane

Roteiro: MURAT, Lúcia. Que bom te ver viva!: *mulheres torturadas*. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1988. 30 p. Fot. Co-produção FCB, Abracam e Skylight. Incl. orçamento, currículo e coleção de recortes de jornais. Acesso: R. 616. *In:* Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira [CDP], Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes [BPESG]. São Paulo, SP.

Ficha técnica completa:

PRODUTORES ASSOCIADOS

Irene Ravache
Fundação Rio
Ângela Mariani
Flupeme
Made for TV
Pan Studio

APOIO CULTURAL

Cese (Coordenadoria Ecumênica de Serviço)
Conselho Nacional da Mulher
Gradiente

EQUIPE TÉCNICA

Ensaio fotográfico e fotos de arquivo	Paulo Jabur
Edição sonora e assistente de montagem	Morena Freire
Assistente de produção	Dudu C. Miranda
Assistente de câmera	Ceumo Segond
	Marcos Avelar
Assistente de som	Aluísio Compasso
Trucagens	Pan Studio
Programação Visual	Pipsi Munk
Logotipo	Tony Cid Guimarães
	Mônica Soffiatti
Locução / depoimento anônimo	Áurea Rocha
Pesquisa	Dudu C. Miranda
	Helena Bocayuva
Arquivo	Centro de Documentação JB
Edição de vídeo	Made for TV
Stil	Cláudia Raynssord

Maquiador	Miro de Jesus
Eletricista	Tião de Luna
	Zé Luís
	Maisena
Maquinistas	Paulinho
	Mazola
Administração	Carlos Salgado
Datilografia	Luiza G. de Oliveira
Alimentação	Luzinete Santana
Transcrição vídeo / filme	Carlos Egberto
	Guy Gonçalves
	Magno
Créditos	ASB Arte Gráfica e Editora
Técnico de som / Trilha sonora	Flávio Ricardo
Técnico de mixagem	Roberto Leite
Estúdio de som e mixagem	CTAV
Laboratório	Líder

ENTREVISTADOS

Mãe de Maria	Angelina de Oliveira
Colega de Maria	Eliana Índio do Brasil
Aluno de Estrela	Alexandre
Marido de Estrela	David Bogomoletz
Amiga de Regina	Zinda Vasconcelos
Ex-marido de Regina	José Flávio Pessoa
Amigo de Pupi	Silas Ayres Mattos
Psicanalista de Pupi	Psicanalista de Pupi
Filho de Criméia	João Carlos Grabois
Amiga de Criméia	Márcia Regina Novais
Amiga de Jane	Marlene Fernandes
Marido de Jane	Colombo Vieira

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

Alice G. Rosa
 Pedro G. Rosa
 Júlia Murat
 Lótus Brito Osava
 Mariana Santa Cruz
 Tiago Santa Cruz

IRENE RAVACHE VESTE

Márcia Pinheiro
 Movie
 Teresa Gureg (acessórios)

OBJETOS/CENÁRIO

Cláudio Bernardes Decoração
 Casa Teatral

AGRADECIMENTOS

Ana Mendonça
 Aluísio Maranhão
 Andrei Bastos
 Azul Vídeo
 Babel Bernardes
 Carlos Brásbiat

Cícero Minei
Cine Filmes
Ênio Silveira
Hélio Alvarez
Isabel Salgada
Inês Torres
João Garcia
Joaquim T. de Oliveira
Jofre Rodrigues, Lillian Prego
Luiz Carlos Bresser Pereira
Márcia Leite
Mariana Alvim
Maria Alice Sabóia
Maria Regina Nascimento Brito
Márcio Gustavo Rolla
Marta Pinheiro
Metrô (Cia. Metropolitana do RJ)
Miguel Murat
Mônica Botkay
Mônica Biel
Ninah Vasconcellos
Norma Thiré
Paulo Adário
Rui Solberg
Sônia Bloise
Triade Produções
Totonha

APÊNDICES

APÊNDICE - A

**Tabela com os tempos de sequências e tomadas dos depoimentos registrados no filme
“Que Bom Te Ver Viva”**

Capítulo	Sequência	Tomada de depoimentos	Tempo
Capítulo 1	01	Introdução	00'00''
		Irene Ravache In: <i>Voz over</i>	00'40''
		Apresentação dos produtores do filme	01'02''
		Irene Ravache In: <i>Monólogo</i>	02'06''
	02	Apresentação das depoentes: Maria do Carmo Brito (Lia), Estrela Bohadana, Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi) e Rosalinda Santa Cruz (Rosa).	03'27''
	03	<i>Monólogo</i>	05'12''
	04	Apresentação das depoentes: Anônima, Criméia Almeida (Alice), Regina Toscano e Jessie Jane.	05'49''
Capítulo 2	05	<i>Monólogo</i>	07'20''
	06	Maria do Carmo Brito	09'29''
		<i>Voz over</i>	12'13''
		Maria do Carmo Brito	13'00''
		<i>Voz over</i>	13'47''
		Mãe de Maria do Carmo Brito (Angelina de Oliveira)	14'12''
Capítulo 3		<i>Voz over</i>	14'49''
		Maria do Carmo Brito	15'31''
		<i>Voz over</i>	16'19''
		Colega de Maria do Carmo Brito (Eliana Índio do Brasil)	16'33''
	07	<i>Monólogo</i>	16'56''
	08	Estrela Bohadana	19'13''
		<i>Voz over</i>	19'50''
		Estrela Bohadana	20'22''
		<i>Voz over</i>	21'01''
		Marido de Estrela Bohadana (David Bogomoletz)	21'27''
Capítulo 4		<i>Voz over</i>	22'43''
		Estrela Bohadana	23'02''
		<i>Voz over</i>	23'36''
		Aluno de Estrela Bohadana (Alexandre)	23'48''
	09	<i>Monólogo</i>	24'51''
		Estrela Bohadana	26'28''
		<i>Monólogo</i>	27'08''
Capítulo 5	10	Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi)	28'52''
		Amigo de Pupi (Silas Ayres Mattos)	30'44''
		<i>Voz over</i>	31'12''
		Pupi	31'32''
		<i>Voz over</i>	32'23''
		Psicanalista de Pupi (Luiz Antônio U. Moreira)	32'41''
		<i>Voz over</i>	32'58''
		Pupi	33'30''
		<i>Voz over</i>	34'03''
		Pupi	34'24''
	11	<i>Monólogo</i>	35'16''
Capítulo 6	12	Regina Toscano	37'12''

		<i>Voz over</i>	38'09''
		Regina Toscano	38'24''
		<i>Voz over</i>	39'41''
		Ex-marido de Regina Toscano (José Flávio Pessoa)	40'13''
		Regina Toscano	40'40''
		<i>Voz over</i>	42'16''
		Amiga de Regina Toscano (Zinda Vasconcelos)	42'46''
		<i>Voz over</i>	43'15''
		Moradora da Baixada Fluminense	43'58''
		Pupi	44'15''
Capítulo 7	13	<i>Monólogo</i>	44'55''
		Estrela Bohadana	45'34''
		Pupi	46'11''
		<i>Monólogo</i>	47'26''
	14	Rosalinda Santa Cruz	48'20''
		<i>Voz over</i>	50'04''
		Rosalinda Santa Cruz	50'48''
		<i>Voz over</i>	53'49''
		Aluno de Rosalinda Santa Cruz	53'11''
		<i>Voz over</i>	53'33''
Capítulo 8	15	<i>Monólogo</i>	55'38''
		Rosalinda Santa Cruz	56'47''
		<i>Monólogo</i>	57'35''
	16	Criméia Almeida	58'04''
		<i>Voz over</i>	60'46''
		Filho de Criméia Almeida (João Carlos Grabois)	61'56''
		Criméia Almeida	62'08''
		Filho de Criméia Almeida (João Carlos Grabois)	63'49''
		<i>Voz over</i>	64'09''
		Amiga de Criméia Almeida (Márcia Regina Novais)	64'34''
		Criméia Almeida	64'56''
Capítulo 9	17	<i>Monólogo</i>	65'28''
		Estrela Bohadana	66'19''
		<i>Monólogo</i>	67'12''
	18	<i>Voz over</i>	67'40''
		Depoimento Anônimo	68'06''
		Amiga da anônima	69'16''
		Depoimento Anônimo	70'09''
Capítulo 10	19	<i>Monólogo</i>	71'07''
	20	Jessie Jane	75'41''
		<i>Voz over</i>	78'24''
		Jessie Jane	78'42''
Capítulo 11	21	<i>Voz over</i>	80'23''
		Amiga de Jessie Jane (Marlene Fernandes)	80'56''
		Jessie Jane	81'50''
		<i>Voz over</i>	83'26''
		Jessie Jane	83'38''
		Marido de Jessie Jane (Colombo Vieira)	84'14''
	22	<i>Monólogo</i>	84'38''

Capítulo 12	23	<i>Voz over</i>	87'42"
		Jessie Jane	87'59"
		Maria do Carmo Brito	88'09"
		Regina Toscano	88'45"
		Pupi	89'12"
		Estrela Bohadana	89'43"
		Rosalinda Sana Cruz	90'06"
		Pupi	90'29"
		Criméia Almeida	90'50"
		Jessie Jane	91'12"
		Rosalinda Santa Cruz	91'30"
		Regina Toscano	92'06"
		Jessie Jane	92'50"
	24	<i>Monólogo</i>	93'15"
		Dedicatória: "Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade"	95'32"
		Ficha técnica completa	95'46"

Fonte: *QUE Bom Te Ver Viva*. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989 – (Relançamento Casablanca Filmes, 2009. 1 DVD, 98 min., color.).

APÊNDICE - B

Tabela com transcrições das entrevistas registradas no *Making of* (2009)

Entrevistada	Transcrição da fala	Tempo
Lúcia Murat	Eu fiz o movimento estudantil de 68, fui vice-presidente da atual faculdade de economia, fui presa em Ibiúna (SP) pela primeira vez, no congresso estudantil de Ibiúna. Congresso proibido da UNE em outubro. Fui solta 10 dias depois. Nessa época eu não fui torturada, classe média nessa época não era torturada. Depois do AI-5, ato institucional número 5, em dezembro, eu caí na clandestinidade, já que eu era uma pessoa perseguida pela minha participação no movimento estudantil. Eu caí na clandestinidade e participei da resistência armada, fui ligada a uma organização guerrilheira e fiquei dois anos clandestina até ser presa. Quando eu fui presa fiquei dois meses e meio no DOI-CODI, fui bastante torturada quase perdi a perna. Tenho até hoje cicatrizes internas e externas. E realmente, o filme foi feito a partir de todo esse sentimento.	00'00"
Irene Ravache	Eu não tive assim uma participação direta, não fui militante, nem por isso deixei de ser questionada a respeito do meu envolvimento. Por exemplo, uma coisa que eu lembro foi quando o Plínio Marcos levou o espetáculo <i>Dois perdidos numa noite suja</i> , para Santo André (SP) e depois do espetáculo eu os levei a casa dos meus pais. No dia seguinte fomos todos procurados para saber qual era o meu envolvimento com “essa gente” de esquerda. Inclusive, meu pai e minha mãe.	00'58"
Lúcia Murat	Recentemente um amigo meu que faz cinema me contou que ficou muito espantado no dia em que ele descobriu que eu também tinha sido presa e torturada. Eu ri, porque ele adorava o <i>Que Bom Te Ver Viva</i> , sabia que eu tinha feito o <i>Que Bom Te Ver Viva</i> . E pra mim uma coisa, assim, pacífica no <i>Que Bom Te Ver Viva</i> é que esse é um filme feito por uma pessoa que foi torturada. Eu achei estranhíssimo esse meu amigo ficar espantado ao ter essa informação. Isso pra mim explica muita coisa, explica muita coisa que está no filme. Quer dizer, explica basicamente a dificuldade que as pessoas têm de se relacionarem com esse tema, de se relacionarem com pessoas que foram torturadas.	01'38"
Irene Ravache	Quando eu li o roteiro a primeira coisa que eu pensei foi assim: “não vou fazer esse filme. Quem vai sair de casa pra ver esse filme?”. A segunda coisa que eu pensei foi: “Eu não posso deixar de fazer esse filme”. Nenhum momento eu fiquei preocupada com essa desconhecida diretora. Por quê? Porque ao ler o roteiro era tão claro, tudo tão claro o que ela queria falar, a necessidade dela colocar aquilo, a necessidade da Lúcia fazer esse documento. Quando eu me refiro a documento não é porque o filme é um pouco mistura documentário com realidade, é um documento. E eu pensei assim: “não, isso é um chamado ao qual eu não posso me portar, porque se eu não fizer, eu vou me arrepender pro resto da vida”.	02'12"
Lúcia Murat	Por que eu fiz esse filme? Bom, temos que voltar um pouco atrás no tempo. A gente estava ali por 84-85, eu já tinha feito um média-metragem, tava trabalhando com cinema, trabalhando em televisão com imagem. E tava num processo de análise muito forte em que a questão de tortura era muito dominante. Nesse momento eu já fazia análise há uns quatro anos, mais ou menos três a quatro anos. Foi quando a primeira vez me veio a ideia desse filme, e a ideia era justamente tentar trabalhar em cima daquilo que eu tava vivenciando na análise, trabalhar com a questão da tortura de uma forma totalmente diferente. Desde o início ele veio na minha cabeça da forma como o filme acabou sendo, que a questão da tortura tinha que ser abordada em três diferentes maneiras: uma é através da ficção, que seria aquilo que vem a ser o	03'26"

	personagem da Irene; outra através da informação da tortura – o que tinha realmente acontecido? – o que seria através do que foram os depoimentos das meninas; e o terceiro, como o mundo ver essas pessoas?	
Lúcia Murat	Quando a gente se promoveu a editar, a gente tinha um problema sério de montagem: o filme [...] não conseguia fluir. Foi aí que surgiu a ideia de fazer o texto <i>off</i> que segura o filme inteiro, como se fosse realmente a Irene contando tudo aquilo. Ela teria feito as entrevistas, ela teria contado aquilo tudo. Foi assim que a gente descobriu as fotos que foram feitas também depois, que lembravam a cadeia. Isso tudo dentro de algumas perspectiva, de alguns conceitos que estavam desde o início e o principal deles era: “esse seria um filme sobre tortura em que você não têm uma cena de tortura”. A violência, ela é vista através das palavras, através dos sentimentos, não através da ação.	04’35”
Irene Ravache	Eu ouvia os relatos a respeito dos torturadores é que eles eram pessoas exatamente iguais a mim, iguais a você. Ah! Então, em que momento, qual foi o momento, que linha foi essa que eles passaram, que eles ultrapassaram? E o que mais me aterrorizava, ainda, é que alguns eram pais de família, maridos atenciosos.	05’20”
Lúcia Murat	Eu parti do pressuposto de que era impossível você chegar ao que era a tortura. Então, vamos tentar cercar essa coisa horrível das mais variadas formas. É como se já que a verdade é impossível de ser alcançada, que a gente tente se aproximar dela de maneira diferente.	05’26”
Lúcia Murat	Por que eu fiz o filme só com mulheres? [...] muita gente pergunta: “há não, uma opção feminista?” Eu fui convidada para milhares de festivais feministas por conta disso. E não foi uma opção absolutamente nada feminista, foi uma opção pura e única, exclusivamente dramática. A partir do momento que eu pensei, de que eu deveria abordar esse filme dessa maneira – ficcional, documental – misturando essas três realidades – como o mundo via essas pessoas, como as pessoas relatam suas experiências, e como essas pessoas vivenciam dentro da suas cabeças essas experiências –, eu achei que não podia misturar sexos aí. Eu achei que eram experiências muito íntimas e para essas experiências muito íntimas poderem se desdobrar de forma circular, como eu tinha pensado o roteiro, eu não podia colocar um homem, porque ia romper essa sensação de circularidade, essa sensação de reprodução, que as experiências femininas permitiriam...	06’30”
Irene Ravache	Pra construir esse personagem eu tive contato com o material que a diretora Lúcia Murat me apresentou na época, algumas entrevistas que depois ela até usaria no próprio filme e eu usei da seguinte maneira: uma parte eu peguei tentando introjectar que aquilo tivesse acontecido comigo, todas aquelas histórias, não só as histórias que eu narrava – o <i>alter ego</i> da diretora –, mas como se eu tivesse passado por todas aquelas histórias.	07’38”
Lúcia Murat	Eu queria de alguma maneira tentar me cercar da questão da tortura. [...] Eu podia até ter filmado uma pessoa que tinha enlouquecido, eu podia mostrar a loucura em estado bruto, mas eu não podia mostrar aquele limite, que era o que nós que tínhamos sobrevivido vivíamos. Então, a ideia da ficção foi uma maneira de tentar fazer aquilo, que eu achava, que o documentário não era suficiente. Ele não era suficiente para dizer e trabalhar em cima daquilo que eu pretendia. Porque eu só tinha os dois extremos: [...] a pessoa que dizia chorando, por sob controle perfeitamente lúcida, o que tinha acontecido, ou aquele que tinha enlouquecido inteiramente. Eu não tinha esse meio termo, esse limite. e na ficção eu conseguia trabalhar esse limite.	08’09”
Irene Ravache	Ao mesmo tempo não era eu e era eu. Ao mesmo tempo isso era uma história delas e ao mesmo tempo era a minha história. Então, esse foi o processo.	09’01”

Lúcia Murat	A personagem da Irene rompe com a questão da piedade, ela rompe com esse espectador com pena daqueles personagens [depoentes]. Ela parte a ter uma outra relação, mais complexa com aqueles personagens.	09'15''
Irene Ravache	Eu acho que cada personagem que nós fazemos mexe com a gente. Eu costumo dizer que você não é a mesma depois de passar por uma personagem. Esta especialmente, por se tratar de uma personagem ficção, barra, real. Por eu ter um contato com a diretora – contato diário, cotidiano –, por ser mulher, ela mexeu muito... muito comigo. Por mais que eu separe, eu – a Irene Yolanda – das minhas personagens, eu sei que eu empresto muita coisa pra elas e sei que aprendo muita coisa com elas. Esta mulher do <i>Que Bom Te Ver Viva</i> , ela é briguenta, ela não se entrega, ela tem uma frase no filme que ela diz assim: “que é cara pálida, é você que vai me dizer qual é a hora que eu devo me indignar ou não”. Isso pra mim foi um norte sempre, passou a ser um norte.	09'30''
Lúcia Murat	A experiência de tortura é muito estranha, porque ela é muito lenta, ela demora muito a voltar. Eu voltei a fazer análise com essa pessoa com quem eu fiquei muitos anos – foi uma pessoa muito importante no meu processo de recuperação de vida, de sobrevivência eu diria –, em 1980. Eu tinha sido torturada em 1971, pra ver como as coisas são lentas, e esse filme foi pensado em 1984-85 [...] eu filmei em 88 depois de ganhar um prêmio para realizar um média-metragem da antiga Embrafilme [...]. Foi obviamente o primeiro longa-metragem que eu fiz com a ajuda de todo mundo, quase ninguém recebia nada. Era tudo um cachê simbólico, nem tinha simbólico (risos), não tinha cachê!	10'41''
Irene Ravache	Olha, das coisas que eu lembro durante a filmagem... primeiro é que nós éramos pobres, nós tínhamos pouco material, pouca lata – vamos dizer assim – pra rodar o filme. Então, nós tínhamos que ensaiar muito. Eu dizia assim: “mas eu to fazendo cinema ou eu to fazendo teatro”, porque nós ensaiávamos muito, porque havia aquela preocupação de, vamos dizer, economizar: “vamos rodar o mínimo possível”. Durante as filmagens, eu meio que intuía que nós estávamos fazendo uma coisa diferente, uma coisa que saía do convencional, não era uma coisa pioneira, mas era com certeza uma linguagem que tinha uma ousadia, que mesmo que ela não fosse compreendida na ocasião, em algum momento alguém iria entender.	11'45''
Lúcia Murat	Talvez por ser meu primeiro filme, por eu não está muito preocupada em ficar respondendo coisas. Eu também não tinha uma formação cinematográfica muito grande. A minha vida tinha sido tão arriscada que eu também não tinha medo de arriscar mais, entendeu? Eu queria dizer coisas, trabalhar com coisas. Então, a maneira que a gente buscou dizer essas coisas, acabou criando uma maneira diferente de narrar.	12'51''
Lúcia Murat	É importante dizer que existia muito medo ainda. Eu acho que das pessoas nem tanto, mas de mim existia ainda. A gente tinha sido anistiado em 79, a ditadura era ainda mais ou menos presente em 88. É incrível, já tinha se passado da anistia 8 anos – 9 anos, mas o medo pra mim era muito presente. Eu lembro que quando tava montando o filme começou a me dar um medo muito grande. Eu comecei a achar que era pura fantasia minha. Mas, eu me lembro de acordar de noite com sonhos terríveis, pesadelo, achando que estavam jogando bombas na minha casa, a ponto de eu ter levado minha filha pra fora de casa com medo de alguma coisa acontecer. Ao mesmo tempo me criticando por achar que tudo era uma grande fantasia. Acabei descobrindo que não era, pois pouco antes do lançamento eu recebi algumas ameaças de pessoas que não se identificaram...	13'20''
Irene Ravache	Essa personagem, eu acho que ela me... Ela fez com que eu dissesse: “eu posso, eu também posso, eu também posso ter as minhas atitudes e ser	14'15''

	coerente com elas, ir atrás, e pagar o preço. Principalmente isso, eu acho que é mais isso, pagar o preço”.	
Lúcia Murat	Então, esse filme também é feito com muitos medos, diferentes tipos de medos. Eu tinha esse medo real ou imaginário, em suma, de sofrer represálias [...]. Tinha o medo, em seguida, de que a ficção não batesse com o documentário: “o texto que eu teria escrito ficcional era uma pura fantasia minha que não reverberaria na parte documental, nas entrevistas das meninas”. Teve um outro medo, quando o filme ficou pronto, de que as meninas que tinham feito a parte documental não se identificassem com o filme, não se identificassem com a parte de ficção. E finalmente, teve o medo de mostrar um filme que ninguém queria ver; um filme que a todo tempo quando eu estava fazendo as pessoas diziam: “por favor, falar sobre tortura de novo? E não tem uma história? Como é que pode? [...] Você enlouqueceu, né?”	14’41”
Irene Ravache	Eu tava muito envolvida... muito envolvida com a Lúcia. Eu queria plasmar a Lúcia. Como isso fosse possível. Nós somos tão diferentes fisicamente. Mas tinha horas que eu me olhava, eu olhava a Lúcia e dizia assim: “ah! eu sou uma moreninha igual a ela, eu estou muito parecida com ela”. Lógico, isso tudo era dentro da minha fantasia. Mas de tanto que eu queria passar o que ela me passava... É muito difícil isso de você tentar passar uma pessoa. É ao mesmo tempo o seu personagem e ao mesmo tempo não é só isso... É como se você quisesse pegar um suspiro, um suspiro dela e colocar em cena.	15’32”
Lúcia Murat	Eu acho, assim, o trabalho da Irene no filme foi incrível. Assim, de uma coragem ela ter feito esse filme. Eu era uma diretora estreante, o texto era muito barra pesada, entendeu? Várias pessoas que tinham lido diziam: “não, por favor, não faça isso”. Então foi de uma coragem incrível e de uma sensibilidade fantástica. [...] a gente ensaiou bastante, ensaiou lá em casa todos os texto e, eu só pude perceber o quanto ela mim usou pra construir esse personagem quando na primeira ação, na primeira cena, ela imitou um gesto, uma mania que eu tenho de fazer no cabelo [Murat enrola o cabelo]. E se vocês forem ver na primeira cena do filme, ela ta fazendo assim no cabelo [Murat enrola novamente o cabelo]. Quer dizer, ela aproveitou isso de mim. É maravilhoso o trabalho de atriz que ela fez comigo durante aqueles ensaios. Quer dizer, quase usurpando meu papel de diretora. Eu fiquei muito encantada e tenho, assim, o maior respeito pelo trabalho que ela fez.	16’27”
Lúcia Murat	A gente teve uma grande dificuldade com a definição de cenário. A Irene é um personagem quase que inexistente, ela é o <i>alterego</i> . Então, ela teria que ter um espaço. A discussão seria: que espaço seria esse? Ou a gente construía um espaço abstrato, inteiramente abstrato como se fosse um teatro – no teatro você tem muito mais possibilidade disso –, ou você tentava construir alguma coisa que as pessoas se identificassem. O que poderia ser feito fechado. Tinha que ser fechado porque ela era um personagem fechado, porque ela é a cabeça, digamos assim, ela é o inconsciente de cada um. Então pra mim era inevitável que fosse um espaço fechado. O único que fosse alguma coisa diferente, mas que ao mesmo tempo permitisse que as pessoas se identificassem pra mim era a casa. Então a gente decidiu fazer uma casa.	18’04”
Irene Ravache	Eu me lembro uma vez que encontrei duas senhoras que vieram até a mim e, eu obviamente pensei que elas estavam se aproximando de mim por algum trabalho de televisão, e elas disseram: “nós fomos assistir a um filme que você fez <i>Que Bom Te Ver Viva</i> ... Olha, nós devemos ser um pouquinho só mais velhas do que você... É, mais isso [aquilo] acontecia mesmo?”	18’46”
Irene Ravache	Eu acho que, mais do que nunca, num processo constante de democracia, filmes como o <i>Que Bom Te Ver Viva</i> são necessários pra que a gente discuta e reavalie o que aconteceu nos chamados “anos de chumbo”.	19’26”

Lúcia Murat	O título do filme é uma coisa muito interessante, porque até o final a gente não tinha título [...] Eu lembro nas latas de montagem [...] escrito: “ <i>Mulheres Torturadas</i> ”. Era uma coisa horrorosa, obviamente que aquilo não era o título. Eu não conseguia encontrar um título que não fosse nem apelativo, nem melodramático. Pouco antes de terminar o filme eu fui no lançamento de um livro chamado “ <i>A paixão de uma utopia</i> ”, com fotos do Pedrinho de Moraes e texto do Daniel Aarão Reis. Eu me lembro que eu cheguei pro Pedrinho... Eu não via o Pedrinho desde a época de clandestinidade... Uma vez ele tinha me levado pra ver um terreno onde a gente ia fazer um treinamento de tiro, alguma coisa por aí [...]. Eu me lembro que eu me vestia toda de jeans e tal, meio vestida de fantasia de guerrilheira [...]. Ele brincou comigo (brincou meio sério), falou: “pô menina, cuidado! Cuidado que você vai morrer, você não vai sair viva daqui... E aí, eu não o vi durante anos e chegou o lançamento desse filme, que se faria em 88, por aí, a gente tava no início de 89, a gente tava meio que no final da montagem. E, eu cheguei para o Pedrinho na fila e perguntei: “Você lembra de mim Pedrinho? To aqui... Sou aquela moça e to aqui viva”. E aí ele me escreveu, a dedicatória dele foi “ Que Bom Te Ver Viva ”. Quando ele escreveu isso eu cheguei em casa e olhei e falei: “meu Deus é o título do filme”. Quer dizer, quem deu o título do filme foi o Pedrinho de Moraes, e acho assim que foi muito anunciador, porque realmente o filme acabou ficando vivo	20’00”
Irene Ravache	Eu quando revejo o filme... Eu acho o filme uma delícia... delícia. E a prova é que as vezes eu apresento o filme pra amigos, jovens ainda [...] e eles acham o filme de uma linguagem tão irreverente, ousada, diferente.	21’34”
Lúcia Murat	O filme é muito forte pela Irene, ele é muito forte pelas meninas e por esse conjunto de pessoas que estiveram juntas naquele momento tentando descobrir esse filme.	22’03”
Irene Ravache	Que bom, né? Que nós fizemos.	22’15”

Fonte: *Making of*, 2009 In: *QUE Bom Te Ver Viva*. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989 – (Relançamento Casablanca Filmes, 2009. 1 DVD, 98 min., color.).

APÊNDICE - C

Foto 1: Irene Ravache no processo de maquilagem e gravação de *Que Bom Te Ver Viva*.



Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*.

Foto 2: Lúcia Murat (esq.) e Irene Ravache (dir.) num momento de descontração em meio aos ensaios para filmagens de *Que Bom Te Ver Viva*.



Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*.

Foto 3: Lúcia Murat no *Set* de filmagem de *Que Bom Te Ver Viva*.



Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*.

Foto 4: Lúcia Murat no *Set* de filmagem de *Que Bom Te Ver Viva* [2].



Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*.



Foto 5: Lúcia Murat no processo de gravação de *Que Bom Te Ver Viva*.

Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*.



Foto 6: Lúcia Murat no processo de montagem de *Que Bom Te Ver Viva*.

Fonte: Acervo fotográfico de *QUE Bom Te Ver Viva*.